



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

## **Guido Cavalcanti La drammatizzazione dell'interiorità e il rinnovamento del lessico lirico**

Relatore  
Prof. Guido Baldassarri

Laureanda  
Sofia Avanzi  
n° matr.1110287 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO 1. La ricerca sull'origine e sulla natura dell'amore e della poesia dei poeti italiani delle Origini</b>	9
1. La nascita di una nuova tradizione letteraria in volgare: la lirica dei trovatori provenzali	9
2. Il <i>De Amore</i> di Andrea Cappellano: una visione spregiudicata dell'amore	20
3. La reazione della Chiesa e la dispersione della civiltà trobadorica	25
4. La Scuola poetica siciliana: il dibattito sull'eziologia e sulla fenomenologia d'amore	27
5. L'introduzione della filosofia aristotelica con il commento di Averroè e l'influsso delle nuove idee sui poeti italiani	38
6. Guido Guinizzelli: l'amore per la donna tra sacro e profano	46
<b>CAPITOLO 2. Guido Cavalcanti o dell'amore irrazionale e ottenebrante che porta il poeta alla scoperta della propria interiorità</b>	59
1. La vita di Guido Cavalcanti	59
2. Cavalcanti "filosofo": la personalità di Guido secondo i suoi contemporanei	62
3. Cavalcanti "poeta": la raccolta delle <i>Rime</i>	65
4. La fase più arcaica della produzione poetica cavalcantiana: la lode della donna	67
5. <i>Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira</i> : un sonetto di svolta	73
6. Lo sbigottimento, la dissociazione dell'io e la morte spirituale	75
7. L'autocommiserazione, la ricerca di compassione e il bisogno di coralità	84
8. La rappresentazione mentale della donna: il tema del <i>phantasma</i> amoroso	93
9. <i>Donna me prega, per ch'eo voglio dire</i> : la grande canzone dottrinale	101
10. <i>Perch'ì no spero di tornar giammai</i> : la ballata dell'esilio	108
<b>CAPITOLO 3. Guido, Dante e la dialettica sull'origine e sulla natura di Amore e sulle possibilità di conoscenza</b>	113
1. Il principio dell'amicizia: i sonetti di corrispondenza	115
2. La <i>Vita nuova</i> : una concezione spirituale dell'amore	124
3. Gli indizi della rottura	132

4.	<i>Donna me prega</i> : una puntuale confutazione della <i>Vita nuova</i>	135
5.	La replica finale di Dante nella <i>Commedia</i>	147
<b>CAPITOLO 4. La selezione e la rigenerazione del lessico poetico cavalcantiano per la rappresentazione dell'interiorità</b>		153
1.	Gli aspetti cruciali della poetica di Guido Cavalcanti	153
2.	La fine della storia cortese e la "scoperta" dell'interiorità	156
3.	La teatralizzazione degli eventi interiori	163
4.	Gli sviluppi del magistero guinizzelliano	166
<b>CONCLUSIONI</b>		180
<b>BIBLIOGRAFIA</b>		181

# INTRODUZIONE

---

Guido Cavalcanti può essere considerato il primo grande autore della letteratura in volgare italiano. Si può dire che sia la prima vera personalità della nostra letteratura e che la sua poesia abbia rivoluzionato profondamente la storia della nostra tradizione lirica.

Tuttavia in passato almeno due fattori in particolare non hanno permesso di cogliere fino in fondo la sua importanza in questo senso. In primo luogo il fatto che Cavalcanti sia sempre stato considerato un “filosofo” più che un “poeta” già a partire dai suoi contemporanei fino ad arrivare al giudizio che il critico ottocentesco Francesco De Sanctis espresse nella sua *Storia della letteratura italiana*, e cioè che “a Guido (...) lingua e poesia erano cose accessorie, semplici ornamenti, sostanza era la filosofia”.

In secondo luogo il fatto che Cavalcanti sia stato schiacciato dal confronto con l'imponente personalità dantesca, il cui orientamento poetico ha finito per affermarsi come quello vincente, o comunque il fatto che la sua specificità in quanto figura autonoma di poeta non sia stata sufficientemente riconosciuta e studiata, bensì inserita e mescolata nell'insieme delle peculiarità del gruppo degli Stilnovisti.

Anche se dalla seconda metà del Novecento i critici, a partire da Gianfranco Contini e Domenico De Robertis, hanno cominciato a mettere in luce e a valorizzare le importanti novità della lirica cavalcantiana, ancora oggi gli studiosi tendono a privilegiare l'interesse per gli aspetti scientifico-filosofici della poesia di Cavalcanti, leggendo ed interpretando quindi la sua intera produzione alla luce della concezione filosofica esposta nella canzone dottrinale *Donna me prega*, e per la problematica questione dei rapporti con Dante, in particolare per le ragioni dell'insanabile frattura tra i due poeti e della progressiva

presa di distanza dell'Alighieri da quello che inizialmente aveva considerato il suo maestro privilegiato e "primo amico".

Con questo lavoro intendo, prima di tutto, porre in primo piano ed analizzare le importanti innovazioni introdotte da Guido Cavalcanti rispetto alla tradizione lirica precedente, ossia quella della poesia amorosa "cortese" di derivazione trobadorica e siciliana. Per fare ciò, sarà quindi indispensabile fare, nel primo capitolo, un *excursus* per illustrare il percorso poetico che dai predecessori (quindi i trovatori, i Siciliani, i Siculo-toscani e Guido Guinizzelli), attraverso le importanti tappe della riflessione che interessa i nostri primi poeti sull'origine della propria ispirazione poetica e del sentimento pienamente umano dell'amore, che lascia inoltre aperta e irrisolta la questione del difficile rapporto tra religione e amore profano, ha portato infine alla poesia di Guido Cavalcanti.

Nel secondo capitolo introdurrò la personalità poetica di Guido Cavalcanti attraverso un'approfondita analisi dei temi cruciali presenti nelle sue *Rime*, mettendo in luce in particolar modo la scelta del poeta di concentrarsi sull'osservazione dei propri processi psicologici interiori e sulla loro rappresentazione mediante la drammatizzazione della propria interiorità.

Nel terzo capitolo intendo fare il punto sulla questione dei complessi rapporti tra Guido e Dante, soprattutto allo scopo di far emergere le due divergenti concezioni sull'origine e sulla natura dell'amore e della poesia di quelli che sono, senza dubbio, i nostri due maggiori poeti del Duecento e per fare anche delle considerazioni sulla costante presenza del "fantasma" di Cavalcanti, che continua ad "aleggiare", come ha suggestivamente osservato Contini, in tutta la produzione dantesca fino alla fine della *Commedia*.

Infine nel quarto e ultimo capitolo cercherò di approfondire l'aspetto forse più importante e innovativo della poesia cavalcantiana in una prospettiva di lunga durata, e cioè la precisa selezione e rigenerazione del lessico lirico, operate dal poeta, soprattutto attraverso una

risemantizzazione del lessico codificato, in direzione della costituzione, per la prima volta nella storia della nostra tradizione letteraria, di un linguaggio poetico dell'interiorità.

---





# CAPITOLO 1. La ricerca sull'origine e sulla natura dell'amore e della poesia dei poeti italiani delle Origini

---

Il Duecento nella storia della letteratura è il secolo fondamentale in cui dagli idiomi volgari nascono e si consolidano le lingue letterarie romanze. Rispetto agli altri Paesi europei, l'Italia arriva ultima alla poesia lirica in volgare.<sup>1</sup> Ma già da quando comincia a muovere i suoi primi passi, la lirica italiana appare quasi pienamente matura, poiché si innesta in una tradizione poetica autorevole e ben consolidata. Nella sua fase iniziale, infatti, essa è principalmente imitazione e “traduzione”, anche se non tarda a rivelare elementi di notevole originalità, della lirica trobadorica, sviluppatasi in Francia meridionale tra l'XI e il XIII secolo.

Dante Alighieri quando nel suo trattato *De vulgari eloquentia* (I, X, 1-2) classifica i tre principali volgari letterari in uso nel Duecento, ovvero la lingua del “sì” in Italia, la lingua d’“oil” nel Nord della Francia e la lingua d’“oc” nella Provenza, a proposito di quest'ultima riconosce, con geniale consapevolezza critica, che gli artisti del volgare “in ea primitus poetati sunt tanquam in perfectiori dulciorique loquela” (“in essa per la prima volta hanno poetato come nella parlata più perfezionata e più dolce”)<sup>2</sup>.

## 1. La nascita di una nuova tradizione letteraria in volgare: la lirica dei trovatori provenzali

La prima poesia lirica in volgare d'argomento profano, soprattutto amoroso ma non solo, nasce dunque nelle eleganti corti della Provenza

---

<sup>1</sup> Cesare Segre, *Introduzione*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a c. di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1997, p. IX.

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di V. Coletti, Milano, Garzanti, 2015, I, X, 1-2, pp. 26-27.

a partire dalla metà del secolo XI. Tra l'XI e il XII secolo avviene un processo di profonda trasformazione nella società francese: il potere centrale entra in crisi, la struttura statale va progressivamente disgregandosi ed emergono, soprattutto in Francia meridionale, i singoli feudatari, i quali trasformano le loro corti e i loro castelli in centri di raffinata cultura, in cui vengono elaborati un nuovo codice di comportamento e un nuovo sistema di valori all'insegna della cortesia, della liberalità, della magnanimità e dell'esperienza amorosa, celebrata come dedizione assoluta alla donna amata. Nel fastoso e vivace ambiente di corte le donne assumono un ruolo sempre più ampio e prestigioso: spesso si distinguono per la loro sensibilità culturale e letteraria e per la loro importante attività di mecenatismo, come dimostrano gli esempi delle celebri figure di Eleonora d'Aquitania (1122-1204), nipote del primo trovatore occitano Guglielmo IX d'Aquitania, regina consorte di Francia prima e di Inghilterra poi, e di sua figlia Maria di Champagne (1145-1198), protettrice di intellettuali e artisti come Andrea Cappellano e Chrétien de Troyes e letterata ella stessa. Le corti nella Francia centrale e settentrionale delle due regine daranno, tra l'altro, un fondamentale impulso alla diffusione della cultura trobadorica anche nel Nord della Francia. È attestata la presenza di ben diciassette poetesse all'interno della produzione cortese<sup>3</sup>, quindi per la prima volta non solo la donna diventa oggetto principale di poesia, ma anche autrice di componimenti letterari.

All'interno del sistema di valori ispirati, in precedenza, esclusivamente alla prodezza, al coraggio e al valore guerresco, si innesta tutta una serie di valori nuovi, suscitati dalle consuetudini e dalle relazioni sociali che si instaurano nella vita di corte. Soprattutto si sviluppa un tipo di virilità nuova: accanto alla figura del cavaliere in armi, che solitamente combatteva per la fede, dell'asceta cristiano e del chierico,

---

<sup>3</sup> Salvatore Guglielmino, Hermann Grosse, *Il sistema letterario. Storia letteraria dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Principato, 2004, p. 91.

compare la figura “laica” dell’amante, la cui virtù consiste nel sottomettersi alla passione d’amore per una donna, senza cedere mai.

I trovatori provenzali elaborano la concezione dell’amore perfetto, della *fin’amors*, conosciuta anche come “amor cortese”. Innanzitutto va specificato che non si tratta di una visione dell’amore monolitica, uniforme e compatta, come si potrebbe pensare, anzi, sin da subito essa si caratterizza per la sua natura intimamente dialettica: i poeti, “inventori” di questa concezione d’amore laica ed aristocratica, alimentano nelle loro opere il discorso sull’amore attraverso continue prese di posizione, polemiche, allusioni e ammiccamenti<sup>4</sup>. Il codice di comportamento proposto nelle loro poesie è continuamente soggetto a interpretazioni e modifiche all’interno di un raffinato dialogo, in cui ciascun autore propone la propria personale riflessione sulla sfera sentimentale. L’essenza della *fin’amors* trobadorica è quindi sociale e mondana e i valori etici e morali inclusi in essa sono quelli propri della società feudale<sup>5</sup>.

Alla base della *fin’amors* c’è la metafora feudale. Il codice amoroso è infatti modellato su quello delle istituzioni feudali: al vertice della piramide c’è la *domina*, la dama altera e inaccessibile a cui il cavaliere si sottomette con devozione e umiltà. Il poeta, come il vassallo nei confronti del suo signore, offre il proprio “omaggio” alla dama, intessendone le lodi nelle sue canzoni. L’amore rappresenta il servizio che il vassallo deve al suo signore, che prevede quindi anche l’elemento della reciprocità: al servizio dell’amante deve corrispondere la ricompensa, o *guiderdone*, da parte dell’amata. Spesso quest’ultima è una donna sposata e di gran rango: di qui la necessità di mantenere la segretezza e di utilizzare il *senhal*, cioè un falso nome sotto il quale si cela l’identità della donna, in modo da sfuggire ai pettegolezzi, alle invidie e alle maldicenze dei *lauzengiers*, ovvero dei “malparlieri”

---

<sup>4</sup> Marco Infurna, *La lirica dei trouvères*, in Adone Brandalise, Carlo Donà et al., *La letteratura francese medievale*, a c. di M. Mancini, Roma, Carocci, 2014, p. 239.

<sup>5</sup> Ivi, cit., p. 239.

presenti a corte. Le altre virtù che deve possedere il *fin amant*, oltre al *ben celar*, sono la cortesia, il pregio, il valore, la misura, la generosità e la *jovens*, cioè l'insieme delle qualità come lo slancio, l'abnegazione e l'ardimento, tipiche della giovinezza; a questi valori ovviamente si contrappongono, e vengono continuamente denunciati dai trovatori, i vizi della villania, della dismisura, dell'avarizia, della falsità, del tradimento e dell'oltraggio<sup>6</sup>.

La superiorità sociale e psicologica della donna amata non permette quasi mai la realizzazione concreta della relazione d'amore, che rimane quindi quasi sempre al livello di puro desiderio: in particolar modo la distanza dell'oggetto d'amore è esteriorizzata nella tipologia della poesia dell'"amore da lontano" per l'immagine di una donna inventata, il cosiddetto *amor de lonh*. Altre situazioni tipiche descritte nella lirica provenzale sono: il trovatore, nobile o non, che si innamora della moglie del signore feudale, l'amante che celebra la bellezza e la virtù dell'amata in un canto di lode, o che racconta il manifestarsi del sentimento d'amore all'arrivo della primavera, o che descrive gli elementi naturali come oggettivazioni o termini di paragone delle qualità della donna, o che ricorda un incontro furtivo, un atto di condiscendenza della dama, un bacio o addirittura un amplesso oppure che dichiara quanto sarebbe felice se ciò accadesse, o che si lamenta per l'indifferenza e l'alterigia della donna o per un cambiamento del suo atteggiamento nei propri confronti, oppure che compiangere la morte dell'amata, ed altre ancora<sup>7</sup>. Pare che i trovatori provenzali abbiano inizialmente attinto al ricco repertorio della poesia d'amore araba, fiorita in Andalusia a partire dal X secolo. Bisogna infatti ricordare che il dominio arabo di Al Andalus (711-1492) per un secolo e mezzo comprese anche la regione della Linguadoca-Rossiglione e che la cultura islamica continuò ad esercitare il suo influsso sulla letteratura

---

<sup>6</sup> Ivi, cit., p. 239.

<sup>7</sup> Guglielmino, Grosser, *Il sistema letterario. Storia letteraria*, cit., p. 93.

provenzale anche dopo la riconquista francese<sup>8</sup>. Dalla lirica erotica andalusa i trovatori mutuano l'uso dello pseudonimo, la raffinatezza e la ricercatezza dei modi, l'umiltà e la sottomissione dell'amante, che diventa "schiavo" (*mameluk*) dell'amata, e la concezione dell'amore come virtù nobilitante<sup>9</sup>.

I trovatori "inventano" un amore profano che si distingue dall'amore cristiano, inteso come *agape* (cioè "carità"), che proviene da Dio e che tende a Dio; l'amore cantato dai primi poeti in lingua volgare è quindi una passione pienamente umana, che nulla ha a che vedere con la religione. Per rappresentare la loro innovativa concezione d'amore, essi non solo danno vita ad una poesia nuova, ma anche ad una lingua letteraria nuova, la lingua d'"oc", in un contesto culturale sino ad allora esclusivamente dominato dalla letteratura ecclesiastica in lingua latina, anzi proprio per contrapporsi al latino della Chiesa. Non a caso il poeta Jaufré Rudel (1125ca-1148), celebre cantore dell'*amor de lonh*, in un suo componimento afferma con orgoglio: "chantam/en plana lengua romana", cioè "cantiamo nella semplice lingua romanza"; si tratta di una matura e consapevole rivendicazione della propria originalità linguistica<sup>10</sup>.

Da dove ha origine l'ispirazione poetica dei trovatori? La nuova poesia è "dettata" ai poeti direttamente da Amore in persona. I trovatori si rifanno all'*auctoritas* del poeta latino Ovidio, il quale per primo negli *Amores* aveva dichiarato di aver composto i "carmina, purpureus quae mihi dictat Amor", cioè "i canti, che a me detta il purpureo Amore"<sup>11</sup>. Da questa celebre dichiarazione ovidiana nascerà anche la fortunata immagine di Amore "dittatore", ripresa in Italia dagli Stilnovisti e da questi assunta come cifra distintiva della propria poetica.

---

<sup>8</sup> Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, Roma, L'Asino d'oro edizioni, 2010, p. 39.

<sup>9</sup> Ivi, cit., p. 39.

<sup>10</sup> Ivi, cit., p. 35.

<sup>11</sup> Publio Ovidio Nasone, *Amores*, a c. di F. Varieschi, Milano, Mondadori, 1994, II, 1, 38.

La principale novità della lirica provenzale è costituita dunque dalla totale identificazione fra la situazione amorosa e quella lirica.<sup>12</sup> Bernart de Ventadorn (1135ca-1195ca), uno dei trovatori più fecondi e celebrati, dichiara in una sua poesia (XV, vv. 1-7)<sup>13</sup>:

Non può valere nulla cantare  
se il canto non muove dentro dal cuore:  
né il canto può muovere dal cuore  
se non c'è perfetto amore corale.  
Per ciò il mio cantare eccelle  
perché nella gioia d'amore ho e ripongo  
la bocca e gli occhi e il cuore e la mente.

Arnaut Daniel (1150ca-1210ca), l'illustre rimatore inventore della sestina, considerato da Dante il "miglior fabbro del parlar materno" (*Purg.* XXVI, v. 117), afferma nella sua famosa *Arietta* (vv. 5-6)<sup>14</sup>:

Su quest'arietta leggiadra e leggera  
Compongo versi e li digrosso e piallo,  
E saran giusti ed esatti  
Quando ci avrò passata su la lima;  
Chè Amore stesso leviga ed indora  
Il mio canto, ispirato da colei  
Che pregio mantiene e governa.

C'è insomma un nesso imprescindibile tra l'amore e la nascita della nuova lingua e della nuova poesia, e il presupposto necessario per cantare d'amore è l'autenticità del sentimento amoroso, sperimentato in prima persona dal poeta.<sup>15</sup>

L'amore cantato dai trovatori è sempre per una donna, le cui qualità sono in grado di nobilitare l'amante. È evidente la rivalutazione della

---

<sup>12</sup> Alberto Vàrvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 206-207.

<sup>13</sup> Ivi, cit., pp. 206-207.

<sup>14</sup> Salvatore Guglielmino, Hermann Grosse, *Il sistema letterario. Testi del Duecento e del Trecento*, Milano, Principato, 2004, p. 158.

<sup>15</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 37-38.

figura femminile operata dalla civiltà trobadorica, nella quale si afferma che la dama è fonte e stimolo di raffinamento interiore per l'uomo<sup>16</sup>.

I trovatori non sono tutti di origine nobile: oltre ai poeti aristocratici come Guglielmo IX d'Aquitania, Jaufré Rudel e Bertran de Born, ci sono anche quelli di umili origini, come Marcabru e Bernart de Ventadorn. Questi ultimi però, poetando all'interno e per la corte, in stretta collaborazione con gli aristocratici e condividendo con essi la medesima concezione del mondo, si differenziano nettamente dai giullari e, grazie ai propri meriti poetici, riescono ad emergere e ad acquisire titoli e riconoscimenti. In questo senso si può parlare, oltre che di "rivoluzione poetica" dei trovatori, anche di "rivoluzione sociale"<sup>17</sup>. Lo studioso Erich Köhler ha individuato un nesso tra l'invenzione della *fin'amors* e le istanze della piccola nobiltà.<sup>18</sup> La *fin'amors* nasce infatti in un periodo storico caratterizzato da tensioni interne al ceto aristocratico fra i grandi feudatari e i cavalieri senza feudo. Sono proprio questi ultimi che, per affermarsi e per crearsi un proprio spazio nella società, danno vita ad un codice di comportamento che dia più importanza alla nobiltà d'animo e al valore individuale rispetto alla nobiltà di nascita, e che metta al centro il servizio d'amore nei confronti di una donna come esercizio per sancire la propria eccellenza e legittimare quindi la propria ascesa sociale.<sup>19</sup>

Per quanto concerne lo stile, la poesia dei trovatori è caratterizzata da una strenua ricerca stilistico-retorica e da un raffinato gusto per la sperimentazione. I diversi stili generalmente si associano alle differenti visioni della *fin'amors* dei poeti: da un lato abbiamo il *trobar clus*, ossia lo stile chiuso, ermetico e oscuro di Marcabru, Rimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, utilizzato di solito per sottolineare, in maniera un po' snobistica ed elitaria, la distanza e la superiorità del poeta rispetto agli

---

<sup>16</sup> Infurna, *La lirica dei trouvères*, cit., pp. 239-40.

<sup>17</sup> Guglielmino, Grosser, *Il sistema letterario. Storia letteraria*, cit., p. 94.

<sup>18</sup> Mario Mancini, *Sociologia della "fin' amor"*, Padova, Liviana, 1987.

<sup>19</sup> Infurna, *La lirica dei trouvères*, cit., p. 240.

altri trovatori, considerati più leggeri; dall'altro abbiamo il *trobar leu*, ossia il poetare aperto, semplice e piano di autori come Giraut de Bornelh, che invece consente al poeta di essere compreso da un pubblico più ampio<sup>20</sup>.

I principali generi metrici della poesia provenzale, alcuni dei quali, opportunamente modificati, godranno di ampia fortuna anche nella letteratura italiana, sono: la “canzone”, destinata al canto con l'accompagnamento musicale; il “serventese”, impiegato per le tematiche di carattere celebrativo, politico, satirico e morale; il *planh*, cioè il lamento per la morte dell'amata oppure per una sconfitta militare o politica; l'“alba”, impiegata per descrivere un convegno amoroso all'alba; la “pastorella”, componimento in forma dialogica avente per oggetto il desiderio da parte di un cavaliere per una donna di condizione socialmente inferiore; il *plazer*, ossia l'elencazione di situazioni piacevoli e desiderabili, ed infine il suo esatto contrario, cioè l'*enueg*, ovvero l'elenco di eventi spiacevoli e fastidiosi.

Per lungo tempo la poesia trobadorica, assai variegata nei metri e nelle forme, è stata considerata monotona a causa della ripetitività dei suoi contenuti. In realtà più di recente è stato messo in luce da diversi studiosi, tra cui Mario Mancini, come essa, attraverso il suo ampio ventaglio di stili e di caratteri, pur all'interno di un codice di valori abbastanza unitario e compatto come quello dell'“amor cortese” e tramite l'utilizzo di un repertorio di immagini e di stilemi altamente stilizzato, presenti un'assidua riflessione in grado di scandagliare gli aspetti profondi dell'esperienza soggettiva e nasconda, dietro ad una concezione d'amore caratterizzata dall'ostacolo, dalla distanza e dal desiderio, una “metafisica (...) che rovescia gli istinti di violenza e di guerra”<sup>21</sup> e che porta l'uomo ad un percorso di elevazione interiore.

Il più antico trovatore di cui ci sia giunta l'opera è Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1127), autore, tra le altre, di una celebre poesia,

---

<sup>20</sup> Infurna, *La lirica dei trovères*, cit., p. 240.

<sup>21</sup> Mario Mancini, *Il punto sui trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 22.



definita dal filologo Costanzo Di Girolamo “una delle cose più belle di tutta la poesia medievale”.<sup>22</sup> Essa contiene già quasi tutti gli elementi che verranno ripresi dai trovatori successivi e destinati quindi a diventare i *topoi* tradizionali di tutta la poesia d’amore occitanica:

Nella dolcezza della primavera  
I boschi rinverdiscono, e gli uccelli  
Cantano, ciascheduno in sua favella,  
Giusta la melodia del nuovo canto.  
È tempo, dunque, che ognuno si tragga  
Presso a quel che più brama.

Dall’essere che più mi giova e piace  
Messaggero non vedo, né sigillo:  
Perciò non ho riposo né allegrezza,  
Né ardisco farmi innanzi  
Finché non sappia di certo se l’esito  
Sarà quale domando.

Del nostro amore accade  
Come del ramo di biancospino,  
Che sta sulla pianta tremando  
La notte alla pioggia ed al gelo,  
Fino al domani, che il sole s’effonde  
Infra le foglie verdi sulla fronda.

Ancora mi rimembra d’un mattino  
Che facemmo la pace tra noi due,  
E che mi diede un dono così grande:  
Il suo amore e il suo anello.  
Dio mi conceda ancor tanto di vita  
Che il suo mantello copra le mie mani!

Io non ho cura degli altrui discorsi  
Che dal mio Buon Vicino mi distacchino;

---

<sup>22</sup> Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 40-44.

Delle chiacchiere so come succede  
Per picciol motto che si profferisce:  
Altri van dandosi vanto d'amore,  
Noi disponiamo di pane e coltello.

Nella prima strofa di questa canzone troviamo il *topos* della stagione primaverile come tempo per eccellenza dell'innamoramento, momento di rinascita in cui la natura si risveglia, la vegetazione diventa più rigogliosa e gli uccelli cantano, ciascuno col proprio verso, un canto nuovo: è il momento in cui spontaneamente ciascuno si volge a ciò che desidera di più. Nella seconda strofa è descritta la trepidazione dell'innamorato, che in una situazione di sospensione causata dall'attesa di un messaggero o di una lettera da parte dell'amata, non solo non riesce a trovare pace né serenità, ma nemmeno il coraggio di farsi avanti. Troviamo in questa lirica i tratti caratteristici riconducibili alla metafora feudale: il poeta si rivolge alla donna come il vassallo al suo signore, con un atteggiamento di sottomissione e di timore reverenziale ("Non ardisco farmi innanzi", v. 10). Secondo una formula frequente nella poesia provenzale l'esperienza amorosa è paragonata ad un elemento naturale, in questo caso al ramo del biancospino che trema esposto alla pioggia e al gelo durante la notte, fino a quando alla mattina viene finalmente inondato dalla luce del sole, metafora che rappresenta un lungo periodo di attesa, di paura e di sofferenza, seguito da una positiva corrispondenza da parte della donna amata. Nella quarta strofa si fa riferimento alla fine di un litigio avvenuto in precedenza e ad un momento di rappacificazione tra l'amante e la sua signora: tra i due sembra esserci una specie di vincolo giuridico, un patto feudale, al quale si allude al v. 20. Anche l'"anello" (v. 22) è un simbolo legato al mondo feudale: ricorda l'anello che il signore donava al suo vassallo durante la cerimonia dell'investitura. Il verso "Che il suo mantello copra le mie mani" (v. 24) ha un duplice significato: può essere infatti collegato sia al rituale feudale, infatti

all'atto dell'investitura il signore soleva coprire il vassallo con un lembo del proprio mantello in segno di protezione, sia all'immagine carica di valenza erotica dell'amante che vuole mettere le mani sotto il mantello della donna amata. Nella strofa conclusiva il poeta fa riferimento alle chiacchiere malevole dei *lauzengiers*, che potrebbero rovinare la buona reputazione dell'innamorato presso l'amata, oppure offendere la donna provocandone il risentimento o rivelare l'esistenza del rapporto tra i due amanti al marito geloso e quindi causarne il distacco. Al verso 26 troviamo l'impiego del *senhal*, ossia di uno pseudonimo per nominare in maniera cifrata ed allusiva la dama, in questo caso chiamata "Buon Vicino". Poiché l'espressione che designava la donna, all'interno della metafora feudale, era *midons*, cioè "mio signore", molto spesso gli pseudonimi utilizzati dai poeti provenzali sono al maschile, come ad esempio *Bel Cavallier*, *Bel Senhor* ecc... Per questo motivo non è strano che qui il *senhal* per la donna sia di genere maschile. Il poeta, nonostante la fastidiosa presenza dei "malparlieri", afferma tuttavia di non preoccuparsi eccessivamente per i loro discorsi in quanto lui e la sua donna possiedono "il pane e il coltello"(v. 30), cioè godono di un amore pieno e realizzato. Anche quest'ultimo verso rinvia al rituale feudale dell'investitura, in cui il *coutel* simboleggiava il possesso di un bene e la *pessa* (letteralmente "il pezzo") rappresentava il territorio concesso al vassallo. In questo testo si può notare come la donna amata sia considerata dal poeta un essere superiore e inaccessibile, che incute una certa reverenza, ma non ancora dotata di caratteri angelici o sublimati come avverrà nei poeti italiani successivi, bensì caratterizzata da una sua fisicità e concretezza; inoltre viene fatto riferimento ad episodi di litigio e di avvicinamento tra i due amanti, con allusione perfino ad un possibile rapporto sessuale. Un altro aspetto fondamentale tipico di questa e di tutte le successive poesie dei trovatori provenzali è il particolare scenario che fa da sfondo a questo amore nobile e segreto, ovvero il contesto sociale della corte con tutte le sue relazioni e i suoi codici di comportamento, costellata da tutta una

serie di personaggi aristocratici e non, di cortigiani e anche naturalmente di presenze ostili, alle quali si allude qui nell'ultima strofa.

## **2. Il *De Amore* di Andrea Cappellano: una visione spregiudicata dell'amore**

La concezione d'amore dei trovatori provenzali trova la sua teorizzazione nel trattato *De Amore*, scritto in latino verso la fine del XII secolo da Andrea Cappellano, che godrà di un'enorme fortuna per tutto il Medioevo. Esso infatti prende il posto dell'*Ars amatoria* di Ovidio come prontuario e modello imprescindibile al quale tutti i poeti e i narratori, ma anche i teorici e i predicatori, che intendano trattare le tematiche d'amore debbono fare riferimento. Rispetto al trattato ovidiano, del quale riprende la tematica amorosa, la forma didascalica, la struttura in tre libri e la tecnica dell'inserimento di esempi paradigmatici, quest'opera ha il pregio di coniugare la concezione dell'amore cortese con la visione cristiana del mondo.<sup>23</sup>

Questo trattato, in cui è minuziosamente illustrata la moderna dottrina d'amore, si diffonderà rapidamente in tutte le corti di Francia e di mezza Europa, verrà presto volgarizzato nelle diverse lingue romanze, e dunque anche in volgare toscano, come testimoniano alcuni manoscritti conservati. I poeti siciliani e i poeti toscani, compreso Dante, guarderanno al *De Amore* come ad una *summa* sapienziale, capace di armonizzare le conoscenze provenienti dalle letterature di origine latina, cristiana, araba e cortese con l'autorità delle Sacre Scritture.

Nonostante il grandissimo successo di quest'opera non si conosce molto dell'autore, anzi nel Medioevo il *De Amore* circola tra i lettori come "libro di Gualtieri", che è il nome del giovane destinatario. La

---

<sup>23</sup> Jolanda Insana, *Nota*, in Andrea Cappellano, *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996, p. 183.

personalità dell'autore, Andrea Cappellano, è spesso ridotta a puro titolo o a figura viva d'amore, come nel mottetto di Guido Cavalcanti in risposta ad un sonetto di Gianni Alfani: "E però ecco me apparecchiato, sobarcolato, e d'Andrea coll'arco in mano, e ccogli strali e cco' moschetti" (Cavalcanti, XLIIIb, 3-4). Andrea è indicato nei manoscritti come "cappellano" del re di Francia, è stato rintracciato dagli studiosi in un Andrea "cappellano" di Maria di Champagne (negli anni 1184-1186), ed è stato infine identificato come "ciambellano" del sovrano Filippo Augusto nell'ultimo decennio del secolo XII. Per quanto riguarda il titolo, forse si tratta di un caso di corruzione (*capellanus* al posto di *cambellanus*), in quanto era facile per i copisti fare confusione tra una *p* e una *b*. Però visto che egli è attestato come "ciambellano" del re negli anni 1190-91, potrebbe trattarsi, invece che di un errore di trascrizione, di un suo avanzamento di carriera. In ogni caso molto probabilmente la stesura del *De Amore* è avvenuta quando l'autore era in carica, negli anni Ottanta del XII secolo, come dignitario presso la corte di Maria di Champagne, la quale è infatti molto presente all'interno del trattato<sup>24</sup>.

Andrea Cappellano impiega nel *De Amore* diverse forme letterarie: l'epistola, il dialogo, il sofisma, la precettistica, la casistica e persino il genere della narrazione, infatti troviamo nel primo libro il racconto allegorico del viaggio iniziatico dello scudiero, durante il quale nel contesto di una visione sono elencati i dodici comandamenti d'amore, e poi, alla fine del secondo libro, un richiamo al genere del romanzo cavalleresco per narrare la fantastica vicenda del cavaliere bretone che, dopo aver affrontato una serie di prove, arriva alla corte di re Artù e diffonde le leggi d'amore fra tutti gli amanti del mondo.

Al principio del suo trattato l'autore dà una definizione di amore che appare davvero rivoluzionaria per l'epoca:

---

<sup>24</sup> Insana, *Nota*, cit., p. 184.

L'amore è una passione innata che procede per visione e per incessante pensiero di persona d'altro sesso, per cui si desidera soprattutto godere l'amplesso dell'altro, e nell'amplesso realizzare concordemente tutti i precetti d'amore. (...) Quando, infatti, uno vede una donna che corrisponde al suo amore e che è bella secondo il suo gusto, subito in cuor suo comincia a desiderarla, e quanto più la pensa, tanto più arde d'amore, fino a che non giunge a più pieno pensiero.<sup>25</sup>

Dunque l'amore è un'innata disposizione d'animo, stimolata dalla vista di una donna e dal desiderio del cuore, che subito ne segue, da cui nasce poi un'*immoderata cogitatio*, ossia un pensiero ossessivo, indefinito e irrazionale. Più avanti infatti il Cappellano precisa:

Al sorgere dell'amore non basta il semplice pensiero, ma occorre che esso sia smisurato, perché il pensiero misurato non torna insistentemente alla mente, e da lì dunque non può sbocciare amore<sup>26</sup>.

Poi passa ad illustrare in maniera minuziosa ed esauriente la fenomenologia e la casistica dell'amor cortese così come si manifesta nella letteratura coeva, tenendo conto del contesto sociale e dei diversi personaggi che ruotano intorno agli amanti: il marito geloso, i cortigiani, i confidenti, i maldicenti, e così via. L'autore prende in esame i diversi comportamenti a seconda delle varie condizioni sociali dell'amante e dell'amata (il plebeo e la plebea, il plebeo e la nobile, il nobile e la plebea, ecc...). Quindi non si limita ad una visione astratta dell'amore, ma anzi fornisce molti particolari concreti, psicologici e comportamentali. Sicuramente quella da lui proposta è una visione spregiudicata dell'amore rispetto alla morale cristiana dell'epoca. Sempre nel primo libro, in un dodecalogo che si immagina pronunciato dal medesimo dio dell'Amore, l'autore enuncia i precetti che l'amante cortese deve seguire scrupolosamente, ad esempio dice che questo sentimento non può albergare in un animo meschino, contaminato

---

<sup>25</sup> Andrea Cappellano, *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996, p. 14.

<sup>26</sup> Ivi, cit., p. 15.

dall'avarizia, dalla menzogna o dalla maldicenza (tutti vizi dai quali il *fin amant* deve rifuggire), che l'adorazione della donna deve essere segreta, per cui lo "schermare" il proprio sentimento è un dovere fondamentale dell'amante, e così via<sup>27</sup>.

Dalla lettura dei primi due libri del *De Amore* emerge una concezione dell'amore come assoluta dedizione e stupefatta contemplazione della donna amata, la cui superiorità è sintesi di bellezza fisica e di qualità morali. Non mancano anche una forte componente di sensualità e il riferimento al desiderio di possesso fisico della donna. L'amore cortese però, afferma il Cappellano, è un'esperienza gratificante anche quando non è corrisposto: in questo caso esso consiste in un puro e semplice raffinamento interiore che si realizza solo in senso spirituale.

La nuova dottrina sembra insomma stravolgere il tradizionale rapporto tra uomo e donna secondo la religione e l'ordine sociale del tempo, soprattutto in quanto la donna è presentata come ispiratrice di un sentimento d'amore nobilitante, destinataria esclusiva della poesia nonché, come già anticipato, autrice ella stessa, come dimostra l'esempio dell'audace lettera attribuita alla "mecenatessa" Maria di Champagne, nella quale per di più viene affermata l'assoluta incompatibilità di amore e matrimonio. In questa epistola si sostiene infatti che il vero amore non può che essere extraconiugale, poiché il vincolo matrimoniale elimina la trepidazione che nasce dal desiderio ostacolato e inibisce la libera scelta degli amanti.<sup>28</sup> Il matrimonio viene quindi considerato un semplice contratto, che risponde a convenienze politiche e/o a interessi economici e che nulla ha a che vedere con il vero amore.

Un altro pensiero rivoluzionario per il mondo feudale, enunciato nel trattato, è che il sentimento d'amore può nascere solamente nei cuori gentili e raffinati, in maniera totalmente indipendente dalla nobiltà di sangue. Di conseguenza si afferma che la gentilezza e l'amore, due

---

<sup>27</sup> Ivi, cit., pp. 60-1.

<sup>28</sup> Ivi, cit., pp. 82-3.

qualità sempre indissolubilmente legate, si possono trovare potenzialmente in chiunque, non soltanto negli aristocratici. E il corollario scandaloso di questo concetto è l'idea, che verrà successivamente ripresa anche da Dante, secondo la quale "l'amore nulla può negare all'amore"<sup>29</sup>, ovvero chi è amato, se possiede l'imprescindibile prerequisito della gentilezza d'animo, non può che corrispondere al sentimento d'amore. Questa è la XXVI delle XXXI "regole per tutti gli amanti"<sup>30</sup>, custodite nel palazzo di re Artù, come narrato nella meravigliosa novella posta alla fine del secondo libro, a suggello del trattato.

Il *De Amore*, che appare così innovativo e rivoluzionario per certi aspetti, come la forte opposizione tra privilegi e meriti, tra valori feudali e virtù morali e la nuova definizione di nobiltà, legata non tanto alla nascita quanto alla qualità della gentilezza, contiene in realtà non poche contraddizioni. Alla fine l'amore che Cappellano descrive è in realtà appannaggio della nobiltà, infatti quando parla dell'amore dei contadini afferma:

Dico che difficilmente i contadini sono cavalieri della corte d'amore ma sono naturalmente portati, come il cavallo o il mulo, alle opere di Venere nel modo che l'impulso naturale insegna. Al contadino basta il lavoro quotidiano e il continuo piacere del vomere e della zappa, senza mai pausa. E se talvolta, assai di rado, è spinto dagli aculei d'amore al di là della propria natura, non conviene insegnargli la dottrina d'amore, per non rendere infruttiferi, per mancanza di coltivatori, tutti i poderi che generalmente producono frutti grazie al suo lavoro<sup>31</sup>.

Il terzo libro, intitolato *De reprobatione amoris*, è invece la puntigliosa ritrattazione della concezione libera ed audace dell'amore, con le sue notevoli aperture anche sul piano della pratica erotica, appena teorizzata nei due libri precedenti. Il trattato termina dunque inaspettatamente con un elenco di diciassette ragioni di condanna

---

<sup>29</sup> Ivi, cit., p. 158.

<sup>30</sup> Ivi, cit., pp. 157-8.

<sup>31</sup> Ivi, cit., p. 121.



dell'amore e con la conclusione che tutti i mali del mondo derivano dall'amore, in particolar modo da quello rivolto verso le donne, delle quali si elencano tutti i vizi in tono decisamente misogino. Questa operazione, all'apparenza sconvolgente, in realtà può esser vista come una particolare forma di autocensura, uno stratagemma dell'autore per introdurre le sue idee innovative, disinnescandole subito attraverso la modalità dell'affermare e del negare allo stesso tempo, al fine di proteggere e far circolare impunemente questo nuovo sapere. Ad ogni modo la ritrattazione finale di Andrea attesta un conflitto, molto sentito dai poeti e destinato a rimanere a lungo irrisolto, tra la morale cristiana e la concezione dell'amore cortese.

Nonostante la sconcertante ritrattazione finale dell'autore nel vano tentativo di ricondurre l'opera nei canoni dell'ortodossia, il *De Amore* verrà condannato nel 1277 dall'arcivescovo di Parigi Étienne Tempier. Tuttavia la dottrina in esso contenuta, ormai ampiamente diffusa e conosciuta nei vari Paesi europei, non smetterà di esercitare la propria influenza, in particolar modo sui poeti siciliani, toscani e stilnovisti.

### **3. La reazione della Chiesa e la dispersione della civiltà trobadorica**

La dura reazione della Chiesa nei confronti della spregiudicata e sovversiva concezione d'amore veicolata dalla poesia trobadorica si associa alla feroce guerra contro l'eresia càtara e albigese. All'inizio del Duecento la civiltà cortese dell'antica Provenza subisce infatti un'autentica catastrofe. Papa Innocenzo III, con l'appoggio del re di Francia, Filippo Augusto, proclama la Crociata contro gli Albigesi, che, iniziata nel 1209 con il massacro di Béziers, si conclude definitivamente circa una quarantina di anni dopo, nel 1244, con la presa di Montségur, l'ultima roccaforte càtara della Linguadoca<sup>32</sup>. Questa crociata comporta la definitiva distruzione della potente e, agli

---

<sup>32</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 42-3.

occhi delle autorità congiunte del papa e del sovrano francese, ormai troppo pericolosa indipendenza delle ricche ed “eretiche” corti di Provenza. Nel tormentato periodo delle persecuzioni, oltre alle canzoni di argomento amoroso, che rimane comunque il tema centrale della lirica trobadorica, i trovatori compongono anche testi di tema civile e politico, come ad esempio la *Canzone della crociata albigese*, in cui vengono scagliate feroci invettive contro la Chiesa, a dimostrazione della presa di posizione anticlericale dei trovatori e forse della loro consonanza di idee con quelle dei càtari ribelli.<sup>33</sup>

La Crociata contro gli Albigesi finisce col provocare l'irreversibile declino della rigogliosa stagione della cultura trobadorica, in favore dell'ascesa della letteratura in lingua d'“oil”, e l'inizio della “diaspora”, ovvero della dispersione dei trovatori, i quali trovano rifugio soprattutto nella Penisola iberica, in Germania e in Italia settentrionale, irraggiando in queste regioni i temi e i moduli della lirica cortese. Nel Nord Italia, dalla Liguria alla Marca trevigiana, vengono ospitati per tutto il XIII secolo moltissimi rappresentanti del movimento trobadorico e la lingua provenzale viene utilizzata come lingua letteraria da numerosi poeti locali, maggiore fra tutti il mantovano Sordello da Goito<sup>34</sup>. Nel Sud Italia dal movimento internazionale della poesia cortese provenzale prende avvio l'esperienza poetica in lingua siciliana, che si sviluppa presso la corte dell'imperatore Federico II e che può essere considerata la prima vera scuola poetica italiana.

Il movimento trobadorico durante i secoli XII e XIII costituisce insomma l'unico modello dal punto di vista tematico, metrico e linguistico per la letteratura d'amore nelle diverse lingue europee, dunque anche per la poesia lirica in lingua italiana, e può essere

---

<sup>33</sup> Ivi, cit., p.43.

<sup>34</sup> Giuseppe Ledda, *La lirica in Italia*, in *Il Medioevo*, a c. di U. Eco, Milano, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2009, vol. 9, p. 124.

considerato il punto di partenza per la storia di tutta la lirica moderna e per il processo di “laicizzazione” della cultura europea.

#### **4. La Scuola poetica siciliana: il dibattito sull’eziologia e sulla fenomenologia d’amore**

Anche in Italia la poesia nasce legata all’amore e all’immagine femminile. Infatti scrive Dante nella *Vita nuova* (XXV, 6)<sup>35</sup>:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d’amore.

Dante individua il nesso esclusivo tra le origini della lingua italiana e la nascita della lirica d’amore, immaginando che il primo poeta ad aver utilizzato la lingua volgare sia stato un innamorato che, al fine di far comprendere all’amata le proprie parole d’amore, abbia avvertito la necessità di “trovare” una lingua nuova, in alternativa al latino. Ma chi furono i primi poeti a cantare d’amore in un volgare italiano, adottandolo per la prima volta come lingua letteraria? Sempre Dante, nel *De vulgari eloquentia*, setacciando i principali volgari italici alla ricerca della “decentiorem atque illustrem Ytalie (...) loquelam” (“la lingua più bella e illustre d’Italia”)<sup>36</sup>, riconosce al volgare siciliano, utilizzato nell’ambiente colto e raffinato della corte di Federico II in Italia meridionale, un prestigio superiore:

Tutto ciò che, a quel tempo, i migliori spiriti italici producevano veniva fuori innanzitutto nella reggia di cotali sovrani (Federico II e il figlio Manfredi); e poiché la Sicilia era sede regale, è avvenuto che tutto ciò che i nostri predecessori composero in

---

<sup>35</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a c. di F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, XXV, 6, pp. 56-57.

<sup>36</sup> Alighieri, *De vulgari eloquentia*, cit., I, XI, 1, p. 29.

volgare si chiama siciliano: cosa che noi dobbiamo aver per certa e che neppure i nostri posteri potranno mettere in discussione<sup>37</sup>.

In realtà le testimonianze scritte in idiomi italici risalgono a molto tempo prima, almeno al 960 se si pensa al Placito Capuano, però si tratta di documenti non letterari, bensì redatti a fini pratici o giudiziari<sup>38</sup>. I primi testi poetici, invece, risalgono alla seconda metà del XII e ai primi del XIII secolo e provengono dalle regioni dell'Italia centrale. Il primo ad essere datato con certezza, come è noto, è il *Cantico delle Creature* di San Francesco d'Assisi, composto in volgare umbro nel 1224 e considerato convenzionalmente il primo testo letterario italiano. L'Umbria presto diventerà il principale centro di una letteratura religiosa, la cui forma espressiva sarà la "lauda", che progressivamente si espanderà nelle altre zone d'Italia e il cui più insigne rappresentante è senza dubbio Iacopone da Todi (1230-1306)<sup>39</sup>. Però questi primi testi poetici, caratterizzati da una comune ispirazione religiosa e didattico-edificante, presentano inizialmente una gamma idiomatica e metrica estremamente variegata, a dimostrazione della totale assenza, fino ad allora in Italia, di una vera e propria tradizione letteraria in volgare ben assodata.<sup>40</sup>

La prima vera attività poetica organizzata e coerente, di ispirazione esclusivamente lirica e prodotta in un volgare "unitario" e "sovraregionale" inizia invece a partire dal 1230 presso la *Magna curia* di Federico II di Svevia (1194-1250), re di Sicilia dal 1198 e imperatore dal 1220. La definizione di "Siciliani" per designare questi poeti, già utilizzata nel Duecento e adottata anche da Dante, non intende esprimere una precisa connotazione etnico-geografica, ma piuttosto lo stretto legame dei rimatori con la corte di Federico II.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Ivi, cit., I, XII, 4, pp. 30-33.

<sup>38</sup> Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 180

<sup>39</sup> Ivi, cit., p. 202.

<sup>40</sup> Segre, *Introduzione*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, cit., p. X.

<sup>41</sup> Luigina Morini, *Scuola Siciliana*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a c. di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 25.

Anche per la lirica siciliana, come per la poesia provenzale, l'eredità della cultura araba costituisce un fattore determinante: gli Arabi, insediatisi in Andalusia dal VII secolo, erano infatti giunti in Sicilia nell'827 e vi erano rimasti per più di tre secoli, immettendo nel patrimonio culturale siciliano, già molto ricco grazie alle tracce persistenti delle tradizioni precedenti greca e romana, moltissimi elementi della raffinata poesia d'amore araba.<sup>42</sup> Successivamente nel 1061 l'isola era passata sotto il dominio dei Normanni, i quali l'avevano governata fino al 1194. Nel 1198 Federico II, figlio di Enrico VI di Hohenstaufen e quindi nipote del Barbarossa, e di Costanza di Altavilla, ultima discendente della casata normanna, alla morte dei genitori, si ritrova tra le mani, all'età di soli tre anni, un potere che nessuno degli imperatori precedenti aveva mai avuto. Oltre ad essere tra i principali candidati al titolo di imperatore (verrà infatti eletto ed incoronato ad Aquisgrana nel 1215 e poi a Roma da papa Onorio III nel 1220), eredita, grazie alla madre, il regno di Sicilia, dove porrà la sede principale della sua corte. Nonostante il giovane sovrano venga allevato da papa Innocenzo III, l'autoritario e intransigente pontefice che aveva indetto la quarta e la quinta crociata, provocato lo sterminio degli Albighesi e attuato una politica volta alla strenua difesa del primato assoluto del papato, Federico II nell'arco di tutta la sua vita attuerà invece una politica volta a riaffermare la supremazia dell'impero, scontrandosi successivamente con papa Gregorio IX, dal quale verrà scomunicato per ben due volte.

L'imperatore Federico II si prefigge sin da subito degli obiettivi politici alquanto ambiziosi: egli mira ad imporre il proprio controllo sull'intera penisola italiana, limitando le autonomie cittadine, sottomettendo l'aristocrazia feudale e tenendo nettamente separato il potere dello Stato da quello della Chiesa. Per fare ciò Federico avvia la creazione di un regno unitario e fortemente accentrato, che può essere infatti

---

<sup>42</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 49-51.

considerato il primo tentativo di stato moderno d'Europa. Per la realizzazione di questo lungimirante progetto, si serve di un apparato burocratico di funzionari altamente specializzati e di formazione laica, provenienti sia dalla Sicilia che dal continente.

La corte di Federico II appare sin da subito molto diversa dalle tradizionali corti feudali: è innanzitutto una corte itinerante, non vincolata esclusivamente ad una singola città o all'isola. Grazie alla mirabile attività di mecenatismo dell'imperatore, il quale si circonda sin da subito di poeti, medici, filosofi e intellettuali illustri e della più varia provenienza, la sua corte si caratterizza per la straordinaria cultura plurilingue, multiforme e improntata alla tolleranza religiosa, frutto dell'eccezionale intreccio di elementi greci, bizantini, latini e arabi.<sup>43</sup> L'imperatore dimostra una notevole curiosità per la scienza, l'astrologia e la filosofia naturale ed è egli stesso autore di un trattato di falconeria in latino, intitolato *De arte venandi cum avibus*. Coltiva e favorisce gli studi delle opere scientifiche, commissionandone le traduzioni: è per suo impulso che le opere naturalistiche di Aristotele vengono tradotte dal greco e dall'arabo. Questo periodo di splendore, noto anche come "Rinascenza meridionale", è caratterizzato inoltre dalla promozione da parte dell'imperatore degli studi medici presso la Scuola di Salerno e dalla fondazione della Scuola di Napoli nel 1224.<sup>44</sup>

La battaglia per l'egemonia laica e ghibellina è condotta da Federico II anche e soprattutto sul piano letterario. L'imperatore promuove lo sviluppo di una nuova scuola poetica, in una nuova lingua letteraria, con l'intento di fare della propria corte una fucina di poesia, che sia anch'essa espressione della propria personalità e strumento della propria politica.<sup>45</sup> Proprio dalla colta élite di amministratori del regno provengono i rimatori siciliani: si tratta quindi non di trovatori professionisti, ma di poeti dilettanti, per lo più notai, giudici,

---

<sup>43</sup> Ivi, cit., pp. 25-6.

<sup>44</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 52.

<sup>45</sup> Roberto Antonelli, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 309-323.

cancellieri e intellettuali formati sui classici latini e greci e conoscitori della letteratura araba e occitana. Alcuni dei maggiori poeti della scuola sono: Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese e Pier delle Vigne. Sono autori di liriche d'amore anche Federico II stesso e il figlio naturale Enzo, vicario del padre nell'Italia padana, il quale, catturato dai Bolognesi nella battaglia di Fossalta nel 1249 e tenuto prigioniero fino al 1272, anno della sua morte, favorirà la diffusione dei modi e dei temi della lirica siciliana a Bologna, "futura, anzi imminente, capitale dello Stilnovismo", come è stato notato da Gianfranco Contini.<sup>46</sup>

Per la prima volta nella storia della letteratura italiana si ha un uso "nuovo" della poesia, che, completamente slegata da qualsiasi esigenza pratica e da qualsiasi obiettivo di trasmettere un messaggio morale o dei modelli di comportamento, diventa finalmente un'attività intellettuale che trova in se stessa la sua giustificazione e il cui principale obiettivo è l'esito formale. Questa concezione della poesia deriva sicuramente dall'eredità dell'esperienza trobadorica. Essa infatti rappresentava in quel momento la tradizione letteraria volgare e laica più prestigiosa, in alternativa a quella ecclesiastica. Pare che proprio l'imperatore in persona abbia all'inizio indicato ai rimatori della propria corte il modello poetico della lirica provenzale. Nelle poesie dei Siciliani troviamo raffinati esempi di traduzione poetica e puntuali citazioni che presuppongono una precisa conoscenza dei testi occitani, avvenuta necessariamente attraverso un'intensa circolazione dei manoscritti. Probabilmente sono molteplici i canali di trasmissione della cultura trobadorica in Sicilia. Sicuramente essa si diffonde anche grazie all'*entourage* familiare dell'imperatore: infatti non bisogna dimenticare che il padre di Federico era stato poeta in lingua tedesca e protettore dei *Minnesänger* (poeti e giullari tedeschi, cantori dell'ideale della *fin'amor* nei territori germanici) e che la moglie di Federico,

---

<sup>46</sup> Morini, *Scuola Siciliana*, cit., p. 31.

Costanza, era la figlia del trovatore e mecenate Alfonso II d'Aragona. La mobilità stessa della corte favorisce sicuramente il contatto dei poeti siciliani con i trovatori italiani e provenzali attivi nel Nord Italia. È probabile che siano avvenuti degli scambi anche con gli *scriptoria* padano-veneti e con la corte dei da Romano, che in quegli anni costituisce un centro di produzione di poesia provenzale di primaria importanza.<sup>47</sup>

Quella dei Siciliani è un'imitazione un po' tardiva della poesia provenzale, ma più originale e ricca di sviluppi. Mentre i poeti del Nord Italia adottano l'intero repertorio dei temi (quindi anche quelli autobiografici, politici, morali e satirici) e ne mantengono la lingua d'origine, i Siciliani operano una rigida selezione dei contenuti, in quanto trattano solo d'amore, e scartano decisamente la lingua d'oc, sostituendola con un siciliano "illustre", plasmato sul modello latino e provenzale. Si deve tenere presente che la scelta di un idioma locale impiegato solo per la lirica, in opposizione sia al latino della Chiesa, sia ad altri volgari, è una scelta aristocratica e colta, non certo una scelta finalizzata al raggiungimento di un pubblico più vasto, incapace di comprendere il latino. La lingua impiegata dai Siciliani è al contrario il raffinato ed esclusivo mezzo di comunicazione letteraria utilizzato solo all'interno della ristretta cerchia della corte, i cui membri producono poesia lirica principalmente come attività di evasione e di svago.

La loro idea di amore è la medesima dei poeti occitani: il "fino amore" anche qui si configura come un devoto atto di vassallaggio del poeta nei riguardi di "madonna", solo che, mentre nel contesto delle corti dell'antica Provenza il rapporto feudale trovava una sua giustificazione, presso la corte di Federico II esso è invece privo di un preciso supporto sociale. Nelle loro opere scompaiono i riferimenti alle persone e ai luoghi, la poesia d'amore diventa ancora più astratta e impersonale. I Siciliani mostrano una propensione per le tematiche

---

<sup>47</sup> Ivi, cit., p. 27.



legate al “vedere”, anche grazie allo straordinario apporto dei contemporanei studi di ottica<sup>48</sup>, e in generale per un raffinato gusto enciclopedico: nelle loro poesie numerosi sono i dati tratti dalla cultura naturalistica e scientifica del tempo e frequenti i paragoni con animali reali o fantastici, minerali e fenomeni naturali.

La lingua siciliana impiegata dai rimatori appare depurata dai tratti più municipali ed elevata grazie alla presenza di raffinati latinismi e gallicismi. Questa patina di decoro formale ha permesso alla lingua siciliana di essere utilizzata anche dagli autori non nativi dell’isola ed è stata sicuramente decisiva per la sua affermazione in Toscana. Però bisogna tenere conto del fatto che la poesia siciliana non è arrivata sino a noi nella sua redazione primitiva (fatta eccezione per pochissimi ed assai frammentari testi, che si sono fortuitamente conservati nella loro forma originale).<sup>49</sup> Ad esempio la più importante raccolta delle liriche siciliane giunta sino a noi, ovvero il Canzoniere Vaticano latino 3793, è opera di trascrittori toscani, i quali, adattando le poesie sul piano fonetico e grafico, le hanno di fatto “toscanizzate”. In questa veste toscanizzata con ogni probabilità doveva averle lette anche Dante, quando nel *De vulgari eloquentia* esprime il proprio giudizio sulla produzione poetica siciliana.

Per quanto riguarda le strutture metrico-formali, i Siciliani decidono di adottare e sviluppare principalmente tre forme metriche, a ognuna delle quali fanno solitamente corrispondere un contenuto specifico. Si può perciò parlare, utilizzando una definizione di Gianfranco Folena, di “tre generi metrico-tematici”<sup>50</sup>.

Troviamo innanzitutto la “canzone”, il genere alto e curiale per eccellenza, impiegato per il tema del “fino amore”. Le modifiche più significative che i Siciliani apportano alla struttura della canzone sono

---

<sup>48</sup> Simone Tarud Bettini, *Luce, Amore, Visione. L’ottica nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Aracne, 2013, pp. 17-52.

<sup>49</sup> Marazzini, *La lingua italiana.*, cit., pp. 197-201.

<sup>50</sup> Gianfranco Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-69, p. 113.

l'eliminazione della *tornada* (la zona strutturalmente dedicata dai poeti provenzali ai riferimenti ai dati concreti e alla politica dei signori del tempo), che viene sostituita dal *congedo*, e l'eliminazione della componente musicale. I Siciliani sono infatti scrittori, non cantori professionisti: anche se prestano comunque attenzione al suono delle parole e alle suggestioni acustiche, essi scrivono poesie destinate alla lettura, non più al canto, come avveniva invece nell'antica Provenza. Poi troviamo il genere della "canzonetta", impiegato invece per le tematiche quotidiane. Essa è caratterizzata da accenti più popoleschi e contiene spesso delle parti narrative e dialogiche.

Infine troviamo il "sonetto", la forma metrica per eccellenza inventata proprio dai poeti siciliani e più precisamente da Giacomo da Lentini, detto "il Notaro" (1210ca-1260ca), considerato il vero iniziatore del movimento. Il sonetto viene utilizzato principalmente per i temi amorosi, ma si dimostra adatto anche ai temi filosofici e moraleggianti e alla discussione dottrinale, ad esempio esso viene impiegato dai rimatori nelle loro tenzoni sull'origine e sulla natura di Amore. Destinato a godere di ampia fortuna, il sonetto diventerà la forma metrica principale della lirica italiana ed europea.

Mi sembra interessante leggere il sonetto *Io m'aggio posto in core a Dio servire* di Giacomo da Lentini<sup>51</sup>, che presenta una curiosa contaminazione tra religione e sentimento erotico. Il tema di fondo di questo sonetto è infatti la contraddizione tra l'amore fisico e la concezione cristiana del paradiso.

Io m'aggio posto in core a Dio servire,  
com'io potesse gire in paradiso,  
al santo loco c'aggio audito dire,  
o' si manten sollazzo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi voria gire,

---

<sup>51</sup> Cesare Segre e Carlo Ossola (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 43-44.

quella c'è blonda testa e claro viso,  
che senza lei non poteria gaudere,  
estando da la mia donna diviso.

Ma non lo dico a tale intendimento,  
perch'io peccato ci volesse fare;  
se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e 'l morbido sguardare:  
chè l' mi teria in gran consolamento,  
veggendo la mia donna in ghiora stare.

Come possiamo notare a quest'altezza non troviamo ancora il processo di elevazione e di spiritualizzazione dell'amore e della figura femminile che riscontreremo nella poesia dello Stilnovo, semmai qui troviamo una "materializzazione" del paradiso in funzione della donna. Il paradiso è descritto nei termini di una sorta di "corte celeste", caratterizzata da giochi, piaceri e divertimenti proprio come una corte feudale terrena.<sup>52</sup> Tuttavia è significativo che il poeta ad un certo punto, quando dice: "Ma non lo dico a tale intendimento,/perch'io peccato ci volesse fare" (vv. 9-10), avverta il bisogno di specificare che non intende commettere alcun peccato con la donna: sembra quasi una sorta di *lapsus* rivelatore del percepito contrasto tra la concezione fisica dell'amore della poesia cortese e la concezione spirituale cristiana, assai difficili da conciliare. Gianfranco Folena, a proposito di quest'aspetto, ha infatti messo in luce la novità introdotta dal sonetto di Giacomo da Lentini, sostenendo che "sembra qui di essere sulle soglie dello stil novo guinizzelliano".<sup>53</sup> Ai Siciliani va riconosciuto il grande merito di aver introdotto nel panorama della lirica italiana l'interesse per un'acuta indagine della psicologia amorosa, con una particolare attenzione all'interiorità del poeta (ne è un esempio il vagheggiamento dell'immagine della donna amata dipinta nel cuore del poeta, evocato nella canzonetta

---

<sup>52</sup> Guglielmino, Grosser, *Il sistema letterario. Testi del Duecento*, cit., p. 169.

<sup>53</sup> Folena, *Cultura e poesia dei siciliani*, cit., p. 113.

*Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini) e di aver avviato l'importante riflessione sull'origine, sulla natura e sulla fenomenologia d'amore, che sarà una presenza costante nella lirica amorosa di tutto il Duecento e il Trecento.

A questo proposito è di fondamentale importanza la celebre tenzone sull'origine e sulla natura d'amore costituita dai tre sonetti di Iacopo Mostacci, Pier delle Vigne e Giacomo da Lentini. Jacopo Mostacci con il sonetto *Solicitando un poco meo sapere*<sup>54</sup> apre la discussione affermando "c'amore no parse ni pare" (v. 8), cioè non si è mai veduto e non si vede, quindi esso non può essere una sostanza, ma una passione, o meglio una condizione di "amorositate, la quale pare nasca di piacere" (vv. 9-10), poi "lancia la palla" agli altri due rimatori coinvolti nella tenzone, dicendo di voler ora sentire da loro che cosa sia "amore". Pier delle Vigne risponde, con il sonetto *Però c'Amore no si pò vedere*<sup>55</sup>, affermando che sia un "folle sapere" (v. 3) ritenere che "amore" non esista solo perché non si vede e non si può toccare materialmente, anzi proprio per questo motivo bisognerebbe riconoscere l'invincibilità della sua forza, che è come quella esercitata dalla calamita nei confronti del ferro. Infine Giacomo da Lentini risponde con il suo celeberrimo sonetto *Amor è uno desio che ven da core*<sup>56</sup>, nel quale prova a dare una definizione ontologica dell'amore e una spiegazione di come esso si manifesti nell'esperienza concreta:

Amor è uno desio che ven da core  
per abondanza di gran piacimento;  
e li occhi in prima generan l'amore  
e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore  
senza vedere so 'namoramento,  
ma quell'amor che stringe con furore

---

<sup>54</sup> Segre e Ossola (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, cit., p. 47.

<sup>55</sup> Ivi, cit., p. 48.

<sup>56</sup> Ivi, cit., p. 49.

da la vista de li occhi à nascimento.

Che li occhi rapresentan a lo core  
d'onni cosa che veden bono e rio,  
com'è formata naturalmente;

e lo cor, che di zo è concepitore,  
imagina, e piace quel desio:  
e questo amore regna fra la gente.

Giacomo dice che l'amore è un desiderio che nasce dal cuore. Ma in principio esso è originato dalla vista degli occhi, i quali rappresentano al cuore l'immagine naturale di ciò che vedono e quest'ultimo, sullo stimolo della visione, concepisce l'amore, "imagina" (v. 13) e quel desiderio piace. La vera novità epistemologica di questo sonetto è costituita proprio dall'allusione, al v. 13, all'attività dell'immaginazione (o *phantasia*): "Soltanto l'interiore lavoro del cuore cioè dell'immaginazione, capace di riprodurre la figura dell'oggetto sensibile quando non c'è più, può dare vita all'immagine piacente e svegliare il desiderio amoroso".<sup>57</sup> I principi tratti dal *De Amore* di Andrea Cappellano, nei versi di Giacomo da Lentini, si arricchiscono grazie all'apporto degli studi di ottica, di fisiologia, di psicologia e di filosofia naturale. Infatti in Sicilia, prima ancora che a Bologna, si studia l'aristotelismo "radicale": il trattato *De anima* di Aristotele, accompagnato dal commento del filosofo arabo Averroè, viene tradotto in latino da Michele Scoto proprio su proposta dell'imperatore Federico II, dal quale sarà poi offerto in dono all'Università di Bologna.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Bruno Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Id.*, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 9-22.

<sup>58</sup> Charles Burnett, *Michele Scoto e la diffusione della cultura scientifica*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 371-393.

## **5. L'introduzione della filosofia aristotelica con il commento di Averroè e l'influsso delle nuove idee sui poeti italiani**

Si deve alla cultura araba la rinnovata scoperta in Europa della filosofia di Aristotele, che nell'Occidente cristiano era stata quasi completamente dimenticata, assieme alla lingua greca. Gli Arabi avevano assimilato la filosofia greca nei territori conquistati a Oriente, dalla Siria all'Iran, dove la scuola di teologia cristiano-siriaca aveva operato una sintesi di platonismo e aristotelismo, su base neoplatonica.<sup>59</sup> In Oriente si era sviluppata la prima scuola di filosofia arabo-islamica, il cui pensiero aveva cominciato poi a diffondersi in Europa attraverso la dominazione araba d'Occidente.

A partire dal XII secolo in Spagna nasce la prima scuola di traduttori, la cosiddetta "Scuola di Toledo", nella quale si studiano i testi greci, ebraici ed arabi per poi procedere alla loro traduzione in latino e in castigliano, un'attività che continua anche per tutto il XIII secolo e che viene istituzionalizzata per geniale iniziativa di re Alfonso X, detto il Savio<sup>60</sup>. In particolare a Toledo si traducono le opere dei pensatori arabi Avicenna e Averroè, destinate ad esercitare una grandissima influenza sulla filosofia e sulla teologia dell'Occidente latino.

Inizialmente il pensiero cristiano aveva privilegiato il platonismo per la teoria delle idee eterne e per il dualismo tra spirito e materia. Secondo la filosofia di Platone lo spirito eterno viene prima della materia, la quale è quindi ridotta a mero epifenomeno contingente. Per quanto riguarda la dottrina dell'anima, nel *Timeo* Platone dice che l'anima è tripartita in anima concupiscibile, irascibile e razionale, dotate di capacità di vita autonoma. L'anima razionale è immortale, mentre le altre due, ancorate alle sensazioni e alle passioni, nascono dal contatto con il corpo. Per Platone solo l'anima spirituale e

---

<sup>59</sup> Fabio Cioffi, Giorgio Luppi, Amedeo Vigorelli *et al.*, *I filosofi e le idee. L'età antica e medievale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 644.

<sup>60</sup> Guglielmino, Grosser, *Il sistema letterario. Storia letteraria*, cit., p. 11.

immortale è strumento di *episteme*, cioè di vera conoscenza, che altro non è che la reminiscenza delle idee perfette del mondo iperuranio. Invece le sensazioni, legate al corpo, costituiscono soltanto un impedimento alla conoscenza certa, in quanto possono fornire solo *doxa*, cioè opinione.<sup>61</sup>

Aristotele, in contrapposizione a Platone, nel *De anima* elabora una nuova nozione di anima (*psyché*) come principio unitario di tutte le funzioni vitali. L'anima è dotata di tre specifiche facoltà, che presiedono alle diverse funzioni che caratterizzano l'organismo: la nutritiva (o vegetativa), la sensitiva e la razionale (o intellettiva). La facoltà nutritiva è quella propria di tutti gli esseri viventi, i quali sono tutti in grado di nutrirsi e di riprodursi; a questa facoltà si limita la vita dei vegetali. La facoltà sensitiva è quella propria invece di tutti gli organismi superiori, i quali possiedono tutti dei sensi più o meno sviluppati, ed infine la facoltà razionale è l'unica propria esclusivamente dell'uomo.

Il processo della conoscenza secondo Aristotele parte dalla percezione sensibile (quindi dai sensi) e poi si compie nella ragione e dunque nella conoscenza razionale. Il filosofo spiega la sensazione attraverso le nozioni di "atto" e di "potenza" e la definisce come il passaggio di un senso dalla potenza all'atto (come ad esempio il passaggio dalla semplice possibilità di vedere alla vista effettiva di un oggetto), in concomitanza dello stimolo esercitato sul senso dall'oggetto stesso. Ciò che il senso percepisce dell'oggetto è la "forma sensibile", che corrisponde alla sua immagine sensibile. Anche l'immaginazione (*phantasia*), per Aristotele si fonda sulla sensazione: esauritosi lo stimolo esercitato sul senso dall'oggetto, la facoltà dell'immaginazione produce delle immagini, che sono naturalmente meno vincolate alle caratteristiche concrete degli oggetti. Sulle immagini prodotte dall'immaginazione, conservate nella memoria, opera la ragione. Essa

---

<sup>61</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 62.

astrae dalle immagini la “forma intelligibile”, ossia il concetto o l’essenza della cosa, attraverso un atto di intuizione intellettuale. Quindi la ragione trae dal sensibile la forma intelligibile e la riflette in sé come in uno specchio. Aristotele inoltre distingue due funzioni della facoltà razionale: l’“intelletto potenziale” e l’“intelletto attivo”. L’intelletto potenziale è pura potenzialità, cioè la possibilità di apprendere gli intelligibili, come uno specchio che non riflette nulla, ma che potenzialmente potrebbe riflettere qualunque cosa. Affinché l’intelletto potenziale si attui nella conoscenza è indispensabile che esista un intelletto già in atto che lo muova a conoscere, ossia l’intelletto attivo, che è la conoscenza sempre in atto di tutti gli intelligibili, la quale agisce sull’intelletto potenziale, illuminandolo e determinandolo ad attuarsi nella conoscenza<sup>62</sup>.

I filosofi arabi, oltre a diffondere in Occidente la dottrina aristotelica, forniscono nei loro commenti anche le loro nuove personali interpretazioni.

Avicenna, nome latinizzato di Ibn-Sina (980-1037), medico e filosofo persiano, autore di una sterminata enciclopedia medica, il *Canone della medicina*, e di un’ambiziosa opera sistematica di tutto lo scibile del tempo, il *Libro della guarigione*, sostiene che l’intelletto agente non sia da intendersi come facoltà dell’intelletto individuale, ma quale realtà separata ed unica per tutti gli uomini. Quindi l’intelletto agente, unico per tutta l’umanità, rende possibile la conoscenza delle forme intelligibili, proiettandole sugli intelletti possibili, che appartengono invece ai singoli uomini. Dato che la dottrina dell’intelletto agente unico poteva apparire pericolosa, in quanto sembrava negare l’immortalità dell’anima individuale e andare quindi contro il dettato del Corano, Avicenna, per non correre rischi, precisa che l’anima di

---

<sup>62</sup> Cioffi, Luppi, Vigorelli et al., *I filosofi e le idee*, cit., pp. 292-3.



ciascun uomo dopo la morte del corpo si congiunge con l'intelletto agente, conservando però i propri caratteri individuali.<sup>63</sup>

Il più noto dei filosofi arabi di Occidente è Averroè, nome latinizzato di Ibn-Rushd (1126-1198), nato a Cordoba, nella regione meridionale della Spagna al tempo sottoposta alla dominazione araba degli Almohavidi. Autore di scritti medici e filosofici, a lui si deve il faticoso lavoro di interpretazione delle opere di Aristotele, in particolare il prezioso *Commentarium magnum* al *De anima*, il quale, come abbiamo già ricordato, fu inviato in dono dall'imperatore Federico II, nella traduzione latina di Michele Scoto e con l'accompagnamento di un'epistola di Pier delle Vigne, allo Studio bolognese.

Il commento di Averroè al *De anima* nella traduzione latina sarà studiato anche da Guido Cavalcanti e da Dante Alighieri, come è stato dimostrato dagli studi di Bruno Nardi e di Maria Corti.<sup>64</sup> Dante collocherà "Averois, che 'l gran comento feo" (*Inf.*, IV, v. 144) nel limbo, ovvero nel primo cerchio dell'inferno dove ci sono le anime dei non battezzati. Lì tra gli "spiriti magni", in un nobile castello, al centro della "filosofica famiglia" Dante riconosce Aristotele, definito il "maestro di color che sanno" (v. 131), Socrate, Platone e i medici greci Ippocrate e Galeno, che si trovano proprio al fianco degli arabi Avicenna e Averroè, quasi ad indicare la continuità ideale e l'intreccio tra il sapere scientifico greco e quello arabo e a dimostrare la complementarietà dell'approccio mistico-platonico di Avicenna con quello razionale-aristotelico di Averroè.<sup>65</sup> Si tratta di conoscenze familiari a Dante e ai dotti del suo tempo, ma non a noi, che in genere tendiamo a tenere separate le vicende della cultura islamica orientale e quelle della cultura cristiana occidentale.

---

<sup>63</sup> Ivi, cit., p. 644.

<sup>64</sup> Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985 e Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>65</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 59-60.

Nella sua indagine in campo gnoseologico Averroè parte da una domanda: perché gli intelligibili (ad esempio la nozione di cerchio o di triangolo) sono identici per tutti i soggetti conoscenti e in tutti i tempi? L'identità e l'eternità degli intelligibili può essere spiegata solo se si ammette, come già sostenuto in precedenza da Avicenna, che l'intelletto che li apprende è unico per tutti gli uomini ed eterno. Per Averroè però è unico e comune a tutti gli uomini non soltanto l'intelletto agente, ma anche l'intelletto possibile. Come per Aristotele anche per il filosofo arabo le forme intelligibili, per essere conosciute, devono essere tratte dalle immagini sensibili. Il singolo uomo ha semplicemente il compito di rendere disponibili all'intelletto le immagini sensibili, da cui l'intelletto agente (unico per tutti) astrae le forme intelligibili (o concetti universali), permettendo all'intelletto possibile (anch'esso unico per tutti) di attuarsi nella conoscenza di essi. Pertanto al singolo uomo appartiene individualmente soltanto l'anima sensitiva, destinata inevitabilmente a corrompersi con il corpo<sup>66</sup>.

La dottrina di Averroè porta quindi a negare definitivamente l'immortalità dell'anima individuale. A causa delle sue idee, durante un'ondata di fanatismo religioso, il filosofo riceverà violente accuse di ateismo e verrà confinato a Marrakech, dove morirà nel 1198. La morte di Averroè diventa così il simbolo della fine della cultura aperta e tollerante della Spagna islamica.<sup>67</sup>

Averroè aveva rivendicato il diritto ad una lettura di Aristotele "radicale", cioè libera da ogni sovrapposizione religiosa. Un'analoga apertura in passato era stata conosciuta dal mondo greco solamente con la filosofia di Epicuro, il quale aveva rifiutato di mantenersi entro i limiti della religione per quanto concernesse le indagini sul mondo fisico. Per questo motivo gli averroisti vengono spesso definiti "seguaci di Epicuro" dagli autori cristiani e da Dante. Come Epicuro, Averroè aveva rifiutato la natura spirituale dell'anima individuale, infatti

---

<sup>66</sup> Cioffi, Luppi, Vigorelli *et al.*, *I filosofi e le idee*, cit., pp. 644-47.

<sup>67</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 61.

aveva attribuito le stesse qualità dell'intelletto agente (eterno, separato e imperturbabile) anche all'intelletto possibile, osando dunque affermare che l'anima individuale fosse mortale<sup>68</sup>. Inoltre, come Epicuro, Averroè aveva sostenuto che la materia del mondo fosse eterna e necessaria, poiché è eterno Dio che ne è la causa prima, quindi la creazione secondo lui andava vista come eterna causazione del mondo da parte di Dio e non come creazione dal nulla avvenuta in un momento determinato nel tempo, un'idea che, nella prospettiva della filosofia naturale, risultava inaccettabile.

La diffusione di queste idee avrebbe provocato dei danni enormi per la Chiesa: si affermava e si dimostrava, attraverso il ragionamento filosofico, l'esistenza di un mondo eterno, non creato da Dio, e la mortalità dell'anima individuale. Averroè per di più aveva avuto la presunzione di affermare che l'uomo è in grado di pervenire alla "felicità mentale", ossia alla conoscenza certa per mezzo delle sue sole possibilità intellettuali, quindi non soltanto attraverso l'illuminazione mistica. Questo affascinante concetto, assieme alle altre tesi sostenute da Averroè, verrà accolto nel XIII secolo con notevole interesse da alcuni intrepidi studiosi dell'Università di Parigi.

L'*Aristoteles latinus*, con il commento di Averroè, dalla Spagna si diffonde a partire dalla metà del Duecento nella Facoltà delle Arti di Parigi, scatenando agguerrite dispute tra teologi e filosofi. La posta in gioco è il delicato rapporto tra fede e ragione. Da una parte i filosofi averroisti Sigieri di Brabante e Boezio di Dacia sviluppano il pensiero di Averroè, dall'altra i teologi domenicani Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, al fine di stroncare la diffusione di queste idee ritenute per la Chiesa estremamente pericolose, cercano di conciliare Cristianesimo e aristotelismo, dando vita alla Scolastica.

Sigieri di Brabante (1235-1284ca), il maggior rappresentante dell'indirizzo filosofico averroista dell'università parigina, istituisce

---

<sup>68</sup> Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999, pp. 44-48.

innanzitutto una netta divaricazione tra fede e ragione: ciò che è vero per la prima, può non esserlo per la seconda e viceversa. La sua posizione viene però duramente contrastata e polemicamente definita dagli avversari dottrina della “doppia verità”. Sigieri in campo cosmologico sostiene la tesi dell’eternità del mondo. Come per Avicenna, per Sigieri il mondo è prodotto da intermediari disposti in ordine di perfezione decrescente: tra Dio e i corpi vi sono molteplici intelligenze, ciascuna delle quali produce l’intelligenza successiva e muove una sfera celeste. In ambito psicologico, nella sua opera più importante intitolata *Quaestiones in tertium de anima*, Sigieri sostiene la tesi averroista dell’unicità dell’intelletto: l’anima intellettiva è separata, eterna e unica per tutti gli uomini, quindi l’immortalità dell’uomo va concepita come immortalità della specie umana e non del singolo individuo.<sup>69</sup>

Il suo collega di origine danese, Boezio di Dacia (1240ca-1285ca), oltre ad affermare la tesi dell’eternità del mondo e a mettere in luce l’assurdità dell’idea della creazione nell’opera *De aeternitate mundi*, teorizza, sulla scorta del pensiero di Averroè, il concetto di “felicità mentale”, ovvero la possibilità di piena realizzazione dell’identità umana, intellettuale e affettiva all’interno della vita stessa nell’opera intitolata *De summo bono*. Infine nel *De somniis* sostiene che i sogni e le visioni possano essere spiegati restando semplicemente nell’ambito della filosofia naturale, senza il bisogno di alcun rinvio alla trascendenza.<sup>70</sup>

L’averroismo viene energicamente confutato da Alberto Magno (1206-1280) nel *De unitate intellectus contra Averroem* e poi di nuovo dal suo più illustre allievo, Tommaso d’Aquino (1225-1274) sia nel *De unitate intellectus contra Averroistas*, sia nella *Summa contra Gentiles*, in cui il teologo cristiano cerca di dimostrare il pieno accordo della fede con la ragione. Infine il 7 marzo del 1277, assieme al *De Amore* di Andrea

---

<sup>69</sup> Cioffi, Luppi, Vigorelli *et al.*, *I filosofi e le idee*, cit., p. 649.

<sup>70</sup> Ghetti, *L’ombra di Cavalcanti*, cit., p. 69.

Cappellano, vengono condannate dall'arcivescovo Tempier come "eretiche" anche le tesi dell'aristotelismo radicale e tutti gli averroisti vengono immediatamente scomunicati.

Mentre Boezio di Dacia riesce a rifugiarsi in un convento, Sigieri di Brabante, condannato a morte, fugge in Italia, nella curia di Orvieto, dove però viene alla fine assassinato, in circostanze oscure, nel 1284 per mano di un chierico. Forse l'assassinio di Sigieri di Brabante avvenne per il volere congiunto degli Ordini mendicanti, Francescani e Domenicani, i quali, anche se rivali tra loro, erano nati proprio con il compito principale di combattere e sradicare definitivamente le eresie.<sup>71</sup>

Le tesi averroiste affascinano non soltanto i filosofi delle università europee, ma anche alcuni poeti: in particolar modo Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, i quali inizialmente condividono per almeno una decina d'anni quella che Maria Corti ha definito l'"intrepida avventura del pensiero"<sup>72</sup>.

Tra la fine del 1286 e l'inizio del 1287 Dante frequenta lo Studio bolognese assieme all'amico e maestro Cavalcanti<sup>73</sup>. Sicuramente i due poeti a Bologna hanno modo di studiare le opere di Sigieri di Brabante e di Boezio di Dacia. Ma mentre Cavalcanti rimane fortemente abbagliato e sedotto dalle dottrine averroiste, Dante preferisce non spingersi mai fuori dai territori dell'ortodossia.<sup>74</sup>

La teoria dell'anima dell'averroismo radicale, soprattutto per quanto riguarda la facoltà dell'immaginazione e le possibilità di conoscenza, offre ad un poeta come Cavalcanti alcuni spunti intriganti, che però lo portano a fare delle scoperte sulla realtà umana che contrastano con la mentalità religiosa del tempo. La spinosa questione del rapporto tra religione e ragione, come vedremo, occupa un posto fondamentale nell'aspra dialettica sull'origine e sulla natura dell'amore e della

---

<sup>71</sup> Ivi, cit., p. 70.

<sup>72</sup> Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., pp. 5 e ss.

<sup>73</sup> Enrico Malato, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 36.

<sup>74</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 67.

conoscenza che accompagna e ad un certo punto spezza inesorabilmente il sodalizio tra i due poeti.

Alla luce delle nuove teorie filosofiche l'amore non può più essere considerato una "sostanza" spirituale, qualcosa che, come si riteneva per i sogni e le visioni, proviene dall'esterno, mandato da Dio o dal demonio. Al pari delle altre passioni esso è un "accidente", quindi un accadimento pienamente umano. Non è nemmeno una funzione dell'intelletto, ma dell'anima sensitiva e fa dunque parte, assieme alla facoltà della memoria e dell'immaginazione, della sfera soggettiva, irrazionale e mortale della sensibilità, che è *entelechia*, cioè perfezione dell'uomo.<sup>75</sup>

## **6. Guido Guinizzelli: l'amore per la donna tra sacro e profano**

Con la morte di Federico II nel 1250 e la sconfitta del figlio Manfredi a Benevento nel 1266 anche la Scuola poetica siciliana pian piano si esaurisce. L'eredità dell'esperienza dei poeti siciliani a partire dalla seconda metà del Duecento è trapiantata in Toscana e in Emilia.<sup>76</sup> Si tratta di un notevole salto di contesto: dalla corte imperiale si passa a quello della borghesia comunale. In particolare all'interno dei vivaci comuni toscani, ferocemente concorrenti tra loro e divisi al loro interno nei due opposti schieramenti di Guelfi e Ghibellini, la poesia in volgare diventa soprattutto espressione del desiderio di promozione civile e culturale della nuova classe borghese.

I poeti operanti in questa fase "di transizione" tra la poesia dei Siciliani e quella degli Stilnovisti sono chiamati, nonostante la variegata pluralità delle loro voci, con il nome collettivo di "Siculo-toscani".<sup>77</sup> Nella loro poesia torna ad essere presente la polemica politica, che era

---

<sup>75</sup> Nardi, *Dante e la cultura medievale*, cit., pp. 81-107.

<sup>76</sup> Ledda, *La lirica in Italia*, cit., p. 130.

<sup>77</sup> Luciano Rossi, *Poeti Siculo-toscani*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a c. di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 102.

stata invece esclusa dai poeti siciliani. Viene accolta e ulteriormente sviluppata la forma metrica del “sonetto”, che si impone come una delle forme canoniche della letteratura italiana e viene recuperata la “ballata”, assente presso i Siciliani, che entra anch’essa a far parte del canone metrico italiano.

Sul piano linguistico questi rimatori utilizzano una lingua che appare più vicina ai volgari locali, infatti nel *De vulgari eloquentia* Dante rimprovererà loro l’eccessiva “municipalità” e l’incapacità di tendere al volgare “illustre”<sup>78</sup>. Autori come Bonagiunta Orbicciani, Chiaro Davanzati e Monte Andrea svolgono un ruolo fondamentale, infatti, più che per l’altezza del valore artistico della loro produzione, per la mediazione dalla tradizione lirica provenzale e siciliana, che stava ormai esaurendo la propria spinta propulsiva, verso più innovative esperienze poetiche.

All’interno dell’eterogeneo gruppo dei Siculo-toscani, si distingue la personalità poetica di Guittone d’Arezzo (1235ca-1294), il quale diviene subito l’ammirato caposcuola di uno stuolo di rimatori detti “guittoniani”. In seguito però Guittone verrà aspramente criticato da Dante e dagli Stilnovisti per il suo stile eccessivamente artificioso e oscuro.

Nelle città toscane di Lucca, Pisa e Firenze negli ultimi decenni del Duecento vengono compilate le grandi raccolte antologiche della poesia delle Origini, che oltre a conservare e a trasmettere il tesoro delle esperienze poetiche siciliane e peninsulari prodotte fino a quel momento, permettono anche di tracciare, attraverso un ordinamento dei testi in base a criteri di tipo cronologico, valutativo e per generi metrici, la storia della nostra poesia. I tre grandi canzonieri toscani del Duecento (L, P e V)<sup>79</sup> testimoniano infatti la produzione poetica duecentesca italiana che culmina proprio nell’opera di Guittone

---

<sup>78</sup> Alighieri, *De vulgari eloquentia*, cit., I, XIII, 1, pp. 34-35.

<sup>79</sup> L= Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi, 9; P= Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 217, già Palatino 418 e V= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 3793.

d'Arezzo e dei suoi seguaci. Questa esigenza di sistemazione e di ordinamento dei testi, oltre ad avere come obiettivo sicuramente quello di celebrare la figura di Guittone da parte dei suoi sodali, forse rispecchia anche la necessità di definire un certo tipo di poesia rispetto, e forse in contrapposizione, ad una nuova, originale e dirompente "maniera" di poetare che va sviluppandosi proprio negli stessi anni.

Anche a Bologna, sede di una prestigiosa università e importante centro di studi e di dibattiti in campo scientifico, filosofico, retorico e giuridico, sono attivi alcuni poeti che si ispirano alla lirica siciliana e provenzale. Inoltre dal 1249 al 1272 non bisogna dimenticare che a Bologna è tenuto prigioniero re Enzo, figlio naturale di Federico II, anch'egli autore di testi poetici e promotore della diffusione della lirica siciliana nell'Italia centro-settentrionale.

Nell'ambiente bolognese spicca la figura di Guido Guinizzelli (1230-1274ca), figlio del giudice Guinizzello da Magnano e proveniente da una famiglia di piccola nobiltà, di orientamento filoghibellino. Guido segue la carriera giuridica del padre, infatti i documenti attestano la sua professione di *iudex*, ma registrano anche una sua parallela attività di commercio librario, che gli permette di entrare in diretto contatto con l'ambiente universitario bolognese e di avere occasioni di scambio con molti studenti provenienti dalle regioni gallo-romanze.<sup>80</sup> Tutto quello che ci è giunto del suo canzoniere consiste in un *corpus* di 5 canzoni e 14 sonetti, di cui due di tenzone con Bonagiunta Orbicciani e Guittone d'Arezzo. Le sue poesie si trovano conservate, per la maggior parte, nei tre grandi canzonieri duecenteschi L, P e V e le sue canzoni inaugurano la raccolta canonica dello Stilnovo del codice Ch<sup>81</sup>: la tradizione manoscritta testimonia dunque il ruolo di "spartiacque" attribuito a Guido Guinizzelli già dai suoi contemporanei tra la stagione siciliana e siculo-toscana e il "Dolce stil novo".<sup>82</sup> La maggior

---

<sup>80</sup> Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 266-7.

<sup>81</sup> Ch= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi, L.VIII.305.

<sup>82</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 268.



parte dei suoi componimenti in realtà affonda pienamente le radici nella tradizione poetica provenzale e siciliana, dalle quali il bolognese riprende temi, immagini, metafore e forme metriche. Ad un certo punto però, all'interno di un piccolo gruppo di poesie, il poeta introduce qualcosa di nuovo, in grado di suscitare addirittura il fastidio dei contemporanei (in particolare di Bonagiunta e di Guittone) e che gli fa in seguito guadagnare il titolo di “precursore” e “padre” degli Stilnovisti.

In particolare nei tre sonetti *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (VI), *Vedut'ò la lucente stella diana* (VII) e *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X) Guido Guinizzelli rinnova profondamente il tema della lode della donna, proponendo una dilatazione delle potenzialità semantiche della lirica erotica, grazie anche all'introduzione di nuove suggestioni culturali, e andando finalmente oltre l'ormai trita e sclerotizzata ripetizione dei temi e dei modi della tradizione cortese.

Nel sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (VI)<sup>83</sup> viene descritto il momento dell'innamoramento come un evento improvviso, traumatico e sconvolgente, che altera lo stato psicofisico dell'innamorato<sup>84</sup>:

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo  
che fate quando v'encontro, m'ancide:  
Amor m'assale e già non ha reguardo  
s'elli face peccato over merzede,

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo  
ched oltre 'n parte lo taglia e divide;  
parlar non posso, ché 'n pene io ardo  
sì come quelli che sua morte vede.

Per li occhi passa come fa lo trono,  
che fer' per la finestra de la torre

---

<sup>83</sup> Segre e Ossola (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, cit., p. 382.

<sup>84</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., pp. 196-197.

e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno como statua d'otono,  
ove vita né spirto non ricorre,  
e non che la figura d'omo rende.

L'innamoramento è descritto dal poeta come una sorta di colpo di fulmine che ha origine da una folgorante attrazione visiva: il “saluto” e lo “sguardo” della donna, che altrove producono degli effetti miracolosi su chi entra in contatto con lei, costituiscono qui dei colpi terribili che, attraverso gli occhi, come un tuono che colpisce attraverso una finestra della torre e distrugge tutto ciò che trova al suo interno, devasta il cuore del poeta, il quale rimane immobile e senza parole come una “statua d'otono” (v. 12), priva di vita, che possiede soltanto l'aspetto esteriore di un essere umano. Qui il poeta invece di concentrarsi sulla vicenda esterna della relazione d'amore o sugli effetti di ingentilimento ed elevazione prodotti dall'amore per la donna, svolge un'analisi drammatica del turbamento interiore e dei tremendi effetti psicologico-morali che il manifestarsi dell'amore produce sull'uomo ed infine introduce, attraverso la metafora finale dell'automa, il tema della morte come stato di annientamento psicofisico, anticipando così una tematica che diventerà tipica, come vedremo, della poetica di Guido Cavalcanti.

In *Vedut'ò la lucente stella diana* (VII)<sup>85</sup> troviamo i motivi che caratterizzano maggiormente la poesia di Guido Guinizelli, ossia il tema della luminosità e l'immagine della “donna-luce”:

Vedut'ò la lucente stella diana,  
ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,  
c'à preso forma di figura umana;  
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

---

<sup>85</sup> Segre e Ossola (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, cit., p. 383.

viso de neve colorato in grana,  
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;  
non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.

Ed io dal suo valor son assalito  
con sì fera battaglia di sospiri  
ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.

Così conoscess'ella i miei disiri!  
ché, senza dir, de lei seria servito  
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

Il sonetto è incentrato sull'epifania della donna, che è vera e propria incarnazione della stella del mattino. La sua prodigiosa bellezza è paragonata agli elementi naturali, secondo il modello analogico della poesia sacra. Questi versi ricordano in particolare la preghiera dedicata alla Madonna intitolata *Ave Maris Stella* (IX sec.) e un paio di versetti del *Cantico dei Cantici* (5, 10: "dilectus meus candidus et rubicundus" e 6, 9: "quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol terribilis, ut acies ordinata?").<sup>86</sup> Il poeta di fronte all'apparizione di questa donna scintillante rimane in uno stato di totale afasia, che non gli rimangono che i sospiri. Anche questo è un motivo che sarà ripreso e notevolmente sviluppato da Cavalcanti nei suoi componimenti incentrati sugli effetti distruttivi del "valore" insostenibile della donna amata.

Infine nel sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X)<sup>87</sup> Guido, tramite la tecnica dell'analogia, paragona la propria donna agli elementi della natura più belli e preziosi, secondo il modello del *plazer* provenzale, ma anche secondo un modulo tipico della poesia religiosa,

---

<sup>86</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 277.

<sup>87</sup> Segre e Ossola (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, cit., p. 384.

come possiamo riscontrare ad esempio in alcuni passi del *Cantico dei Cantici* (1, 8; 2, 2 e 6, 9) e dell'*Ecclesiasticus* (50, 6-10)<sup>88</sup>:

Io voglio del ver la mia donna laudare  
ed asembrarli la rosa e lo giglio:  
più che stella diana splende e pare,  
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river'a lei rasembro e l'are,  
tutti color di fior, giano e vermiglio,  
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:  
medesmo Amor per lei rafina meglio.

Passa per via adorna, e sì gentile  
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,  
e fa'l de nostra fé se non la crede;

e no lle pò apressare om che sia vile;  
ancor ve dirò c'à maggior vertute:  
null'om pò mal pensar fin che la vede.

Le prime due quartine con il loro “turbinio di luci e di colori”<sup>89</sup> offriranno lo spunto a Guido Cavalcanti per due dei suoi sonetti di lode, *Avete 'n vo' li fior' e la verdura* (II) e *Biltà di donna e di saccente core* (III), come vedremo meglio nel secondo capitolo. Nel sonetto di Guinizelli la lode della donna, che nelle quartine è statica e ancora abbastanza tradizionale, si trasforma nelle terzine in una nuova ed originale descrizione degli effetti che l'amata produce passando per la via e porgendo il suo saluto. Le novità sono soprattutto due: la donna non agisce qui esclusivamente sull'animo dell'innamorato, ma universalmente su tutti gli astanti ed inoltre gli effetti prodotti dal suo incedere e salutare sono di ordine morale e addirittura religioso (“e fa 'l de nostra fé se non la crede”, v. 11). Il manifestarsi della donna si

---

<sup>88</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 277

<sup>89</sup> Ivi, cit., p. 277.

configura dunque come un evento miracoloso. Questo spunto verrà ripreso e sviluppato in maniera ancora più profonda e sistematica da Dante nella *Vita nuova*.

In questi tre sonetti Guido Guinizzelli, nel lodare la donna, contamina in maniera significativa la lirica d'amore con la poesia sacra, proprio nel momento in cui, invece, il poeta più autorevole del tempo Guittone d'Arezzo, in seguito alla propria "conversione" e all'ingresso nell'Ordine dei *Milites Beatae Virginis Mariae* (detti "frati Gaudenti") nel 1265, aveva deciso di tenere nettamente separate da quel punto in poi la poesia d'amore e la poesia religiosa, da egli avvertite ormai come del tutto inconciliabili.

Ma la poesia che segna la vera svolta decisiva nella produzione di Guido Guinizzelli è la canzone dottrinale *Al cor gentil rempaira sempre amore* (IV). Non a caso questa canzone verrà in seguito considerata il "manifesto" programmatico della poetica degli Stilnovisti.<sup>90</sup>

Al cor gentil rempaira sempre amore  
come l'ausello in selva a la verdura;  
né fe' amor anti che gentil core,  
né gentil core anti ch'amor, natura:  
ch'adesso con' fu'l sole,  
sì tosto lo splendore fu lucente,  
né fu davanti'l sole;  
e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
come calore in clarità di foco.

Foco d'amore in gentil cor s'aprende  
come vertute in petra preziosa,  
che da la stella valor no i discende  
anti che'l sol la faccia gentil cosa;  
poi che n'ha tratto fòre  
per sua forza lo sol ciò che li è vile,

---

<sup>90</sup> Guglielmino, Grosser, *Il sistema letterario. Testi*, p. 192.

stella li dà valore:  
così lo cor ch'è fatto da natura  
asletto, pur, gentile,  
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

Amor per tal ragion sta'n cor gentile  
per qual lo foco in cima del doplero  
splendeli al su' diletto, clar, sottile;  
no li stari' altra guisa, tant'è fero.  
Così prava natura  
recontra amor come fa l'aigua il foco  
caldo, per la freddura.  
Amore in gentil cor prende rivera  
per suo consimel loco  
com'adamàs del ferro in la minera.

Fere lo sol lo fango tutto'l giorno:  
vile reman, né 'l sol perde calore;  
dis'omo alter: "Gentil per sclatta torno";  
lui semblo al fango, al sol gentil valore:  
ché non dé dar om fé  
che gentilezza sia fòr di coraggio  
in degnità d'ere'  
sed a vertute non ha gentil core,  
com'aigua porta raggio  
e'l ciel riten le stelle e lo splendore.

Splende'n la 'ntelligenza del cielo  
Deo creator più che ('n) nostr'occhi'l sole:  
ella intende suo fattor oltra'l cielo,  
e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole;  
e con' segue, al primero,  
del giusto Deo beato compimento,  
così dar dovria, al vero,  
la bella donna, poi che ('n) gli occhi splende  
del suo gentil, talento  
che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà: “Che presomisti?”  
siando l'alma mia a lui davanti.  
“Lo ciel passasti e ‘nfin a Me venisti  
e desti in vano amor Me per semblanti:  
ch’a Me conven le laude  
e a la reina del regname degno,  
per cui cessa onne fraude”.  
Dir Li porò: “Tenne d’angel sembianza  
che fosse del Tuo regno;  
non me fu fallo, s’in lei posi amanza”.

Il poeta nelle prime tre stanze della canzone argomenta con i modi propri della riflessione teorica, i rapporti che legano i concetti di natura, amore e cuore gentile. Per fare ciò, egli utilizza la tecnica dell’analogia: i paragoni tratti dal mondo naturale, con riferimento alle conoscenze della scienza naturale contemporanea, hanno infatti il duplice scopo di dimostrare, dal punto di vista filosofico, e di rendere più interessanti, anche dal punto di vista stilistico, le definizioni delle nozioni astratte di “gentilezza”, “amore” e “cuore gentile”.

L’amore ha la sua sede naturale nei cuori gentili: la donna fa innamorare l’uomo dotato di cuore gentile (e quindi naturalmente predisposto all’innamoramento) come la stella infonde nella pietra preziosa depurata dal sole le sue proprietà (si tratta di una similitudine che fa riferimento ad una credenza contenuta nei lapidari medievali). L’innamoramento è descritto da Guido Guinizzelli nella sua canzone programmatica come un “processo attualizzante delle virtù, passaggio dalla potenza all’atto di ogni più eletta disposizione spirituale dell’uomo”.<sup>91</sup> Nell’espone la propria concezione d’amore possiamo notare come il poeta faccia riferimento alle nozioni di “atto” e di “potenza” proprie della filosofia aristotelica.

Nella quarta strofa Guinizzelli afferma in sostanza che la vera gentilezza non consiste nell’appartenere ad una schiatta nobile ed

---

<sup>91</sup> Mario Marti, *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973, p. 234.

illustre, ma piuttosto nel possedere doti morali e intellettuali, che sono qualità naturali. Fino a qui non troviamo nulla di sconvolgente nella canzone. Le tesi sostenute da Guinizelli nelle prime quattro stanze non sono poi così sovversive: la teoria della nobiltà fondata sulle doti naturali individuali, invece che sulla nobiltà di sangue, non è nuova, infatti era già stata affermata in precedenza anche nel *De Amore* di Andrea Cappellano. Certo è che nel contesto della società comunale duecentesca essa acquista un significato particolare: l'intento di Guido, che qui si fa portavoce della mentalità del ceto borghese in ascesa, è quello di confutare le arroganti pretese ereditarie avanzate dagli aristocratici, fondate solo sul lignaggio e non sui propri meriti personali, senza però la volontà da parte sua di condannare esplicitamente la nobiltà di sangue<sup>92</sup>. Anche l'idea della coesistenza e della reciprocità di amore e cuore gentile non è del tutto originale, ma era già alla base dell'ideale della *fin'amors* trobadorica.

Gli elementi davvero innovativi e dirompenti compaiono in maniera più evidente nelle ultime due stanze della canzone. Nella quinta stanza da un piano naturale e terreno siamo trasferiti ad un piano ultraterreno e metafisico e, questa volta, l'analogia si fa molto più complessa: come Dio risplende dinanzi all'Intelligenza celeste, la quale trae subito l'impulso ad ubbidirgli, facendo ruotare il cielo al quale presiede, così la donna splende di fronte all'innamorato provocando in lui il "talento", cioè il desiderio, di non staccarsi mai dall'assoluta obbedienza a lei. Viene qui istituita un'ardita analogia tra Dio e la donna amata e tra l'Intelligenza celeste e il nobile amante: ci troviamo di fronte ad una vera e propria "enormità teologica"<sup>93</sup>. Per di più l'amante desidera ottenere dalla bella donna la stessa beatitudine amorosa che ricevono gli angeli dall'obbedienza a Dio, ma è evidente come qui il poeta alluda in realtà ad un desiderio pienamente terreno per la donna, al quale dovrebbe seguire il "beato compimento" (v. 46), che altro non è che un

---

<sup>92</sup> Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Firenze, Cadmo, 2007, pp. 147-93.

<sup>93</sup> Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 2, pp. 61-62.



diverso modo per indicare il *guiderdone* della precedente tradizione cortese. Guido Guinizzelli, osserva Noemi Ghetti, in questo punto della canzone sfiora i limiti della “blasfemia”.<sup>94</sup>

Nell’ultima strofa il poeta mette in scena un immaginario dialogo tra se stesso e Dio in una sorta di tribunale celeste, nel quale egli è chiamato a discolarsi per aver avuto la presunzione di utilizzare Dio come termine di paragone per un amore profano e per aver attribuito ad una creatura terrena lodi che si addicono solo a Dio o alla Madonna. Sembra quasi il rifacimento polemico del *Cantico delle Creature* di San Francesco d’Assisi, all’inizio del quale si dice che le “laude”, la “gloria”, l’“honore” e “onne benedictione” solamente all’Altissimo “se konfano”<sup>95</sup>. A queste accuse mosse da Dio il poeta immagina di rispondere di non aver commesso alcuna colpa, rivolgendo alla donna il suo amore, poiché ella “tenne d’angel sembianza” (v. 58).

Un aspetto sicuramente nuovo di *Al cor gentil rempaira sempre amore* (IV) rispetto alla produzione poetica precedente è costituito dall’intento speculativo della canzone, che si avvale delle conoscenze filosofiche contemporanee, in particolare, come abbiamo avuto modo di osservare, della dialettica aristotelica potenza-atto, oltre che di un ricchissimo repertorio di immagini tratte dalla fisica e di un’apertura nelle ultime due stanze addirittura alla metafisica<sup>96</sup>. L’operazione davvero rivoluzionaria di Guinizzelli è però la riabilitazione sul piano etico della teoria dell’amor cortese, anche attraverso la ricerca di un difficile compromesso tra amore profano e amore religioso.

Come ha osservato Mario Marti, l’immagine della donna-angelo in Guinizzelli, essendo collocata all’interno di un’ordinata e sistematica concezione dell’universo (che si rifà evidentemente alla teoria aristotelico-tomistica), acquisisce un significato filosofico che va ben al di là della funzione decorativa ed esornativa che quella stessa

---

<sup>94</sup> Ghetti, *L’ombra di Cavalcanti*, cit., p. 77

<sup>95</sup> Ivi, cit., p. 76.

<sup>96</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., pp. 278-79.

immagine aveva nella tradizione cortese. Con questa geniale intuizione poetica, che verrà accolta dagli Stilnovisti e che assumerà un significato sostanziale nella *Vita nuova* di Dante, Guinizelli indica “una possibile soluzione dell’ormai urgente e indilazionabile problema dei rapporti tra sentimento amoroso e legge morale, tra poetica ed etica, gravemente inficiati nella concezione dell’amor cortese, che - nonostante tutto - rimane amore carnale ed extra-matrimoniale, insomma adulterino”.<sup>97</sup>

Guinizelli alla fine della canzone arriva a conferire alla donna “un potere salvifico in una sorta di redenzione laica dell’amante”<sup>98</sup>, lasciando però senza una definitiva soluzione la questione del rapporto tra amore sacro e amore profano, infatti l’amore del poeta bolognese non è ancora “spiritualizzato in senso religioso”<sup>99</sup>, la sua donna assomiglia ad un angelo, ma non è un angelo, si tratta ancora appunto di un compromesso. La donna-angelo diventerà vera sostanza ontologica solamente in Dante nella figura di Beatrice, che è vera incarnazione dell’amore di Dio<sup>100</sup>. Dante cita ripetutamente e con grande ammirazione Guido Guinizelli in diversi luoghi della *Vita nuova*, del *De vulgari eloquentia* e della *Commedia* e lo considera “padre/mio e de li altri miei miglior che mai/rime d’amor usar dolci e leggiadre” (*Purg.*, XXVI, vv. 97-99), ma alla fine decide di collocarlo nel purgatorio, assieme ai lussuriosi.

---

<sup>97</sup> Marti, *Storia dello Stil nuovo*, cit., pp. 162-65.

<sup>98</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 280.

<sup>99</sup> Aurelio Roncaglia, *Precedenti e significati dello ‘Stil Novo’ dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a c. della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 13-34, p. 24.

<sup>100</sup> Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 219.

## CAPITOLO 2. Guido Cavalcanti o dell'amore irrazionale e ottenebrante che porta il poeta alla scoperta della propria interiorità

---

### 1. La vita di Guido Cavalcanti

Guido nacque a Firenze negli anni Cinquanta del Duecento da Cavalcante de' Cavalcanti, "leggiadro e ricco cavaliere" che, come ci informa Giovanni Boccaccio, "seguì l'opinione d'Epicuro, in non credere che l'anima dopo la morte del corpo visse, e che il nostro sommo bene fosse ne' diletti carnali"<sup>101</sup>, per questo motivo, infatti, il padre di Guido fu collocato da Dante nel cerchio degli eretici, all'interno della medesima arca scoperchiata del consucero Farinata degli Uberti (nel canto X dell'*Inferno*). La famiglia di Cavalcanti, "una delle più possenti case di genti, di possessione e di avere di Firenze"<sup>102</sup>, era tradizionalmente guelfa di parte bianca e schierata, quindi, con la famiglia dei Cerchi nel periodo degli aspri scontri fra questa e quella dei Donati. Arricchitasi nel corso del tempo grazie ad alcune attività commerciali e finanziarie e alle rendite dei numerosi possedimenti all'interno e all'esterno di Firenze, conobbe un periodo di crisi economica a causa dell'esito della battaglia di Montaperti del 1260, che si concluse con la vittoria dei Ghibellini senesi sui Guelfi fiorentini e che comportò quindi la fuoriuscita di alcuni di questi ultimi, tra i quali anche Cavalcante, il padre di Guido, che dovette soggiornare per un breve periodo a Lucca. Pochi anni più tardi però, in seguito alla battaglia di Benevento del 1266, che segnò la quasi definitiva sconfitta dei Ghibellini in Italia, i Guelfi riuscirono a riprendere il potere in

---

<sup>101</sup> Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Storia letteraria dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Principato, 2004, p. 105.

<sup>102</sup> Dino Compagni, *Cronica*, Torino, Einaudi, 1968, I, 21, pp. 49 e ss.

città. Seguì un intenso periodo di accordi politici al fine di rappacificare le due fazioni avverse in Firenze e proprio a questa fase risale la prima testimonianza che abbiamo su Guido, al quale nel 1267 venne promessa in moglie, molto probabilmente per motivi di opportunità politica, Bice, la figlia di Farinata degli Uberti, il noto capo della consorteria ghibellina vincitore di Montaperti.

Il nome di Guido compare tra i fideiussori negli atti della pace del Cardinale Latino tra Guelfi e Ghibellini del 1280, dai quali si può dedurre che all'epoca il padre di Guido fosse già morto e che Guido avesse più di quindici anni. Successivamente nel 1284 fu membro del Consiglio Generale del Comune di Firenze assieme a Brunetto Latini e Dino Compagni. Poiché era possibile accedere a questa carica solamente dopo aver compiuto il venticinquesimo anno d'età, la nascita di Guido deve essere necessariamente collocata entro il 1259, data che ne costituisce dunque il *terminus ante quem*.

I demagogici Ordinamenti di Giustizia promulgati da Giano della Bella tra il 1293 e il 1295, volti a indebolire le famiglie aristocratiche fiorentine limitando la possibilità di partecipazione alla vita politica soltanto a chi fosse iscritto a una delle Arti di Firenze, impedirono a Guido Cavalcanti l'accesso alle cariche pubbliche. Tuttavia Guido non smise di partecipare attivamente alla vita politica della sua città, anzi si trovò coinvolto in vari episodi, anche violenti, dell'aspra contesa tra le famiglie rivali dei Cerchi e dei Donati. Guido era in particolare acerrimo nemico di Corso Donati, capo dei Neri, il quale arrivò addirittura al punto di tentare di assassinarlo durante un viaggio intrapreso dal poeta verso Santiago de Compostela nel 1292. Il pellegrinaggio di Guido fu probabilmente interrotto a Nîmes, come testimoniato da Dino Compagni (*Cronica* I, 20) e da un ironico sonetto di Niccolò Muscia da Siena, *Ècci venuto Guido 'n Compostello* (*Appendice*, II. 1). Il soggiorno francese del poeta sembrerebbe attestato anche da un piccolo gruppo di suoi componimenti, il cosiddetto "ciclo tolosano" (XXIX-XXXI), che fa riferimento ad un episodio avvenuto

nella città di Tolosa, che, oltre ad essere una delle tappe canoniche dell'itinerario verso Santiago de Compostela, era stata fino a pochi decenni prima la capitale culturale dei trovatori e dei càtari. Nel 1296 Guido, sempre stando a quello che ci racconta Dino Compagni (*Cronica* I, 20, 103-5), forse per vendicarsi dell'attentato di Corso Donati, aggredì il proprio avversario nel centro di Firenze scagliandogli una freccia, che però andò a vuoto, e riportando una ferita ad una mano. Nel 1297 Guido prese parte ad un assalto contro le case dei Donati. Il 24 giugno 1300, in seguito all'ennesima rissa tra gli esponenti delle due famiglie rivali scoppiata durante la processione della vigilia di San Giovanni, i principali esponenti di entrambe le fazioni furono allontanati dalla città per un provvedimento emanato dai Priori allora in carica (tra i quali c'era anche Dante). Guido fu costretto a recarsi in esilio a Sarzana, in Lunigiana (Liguria), dove molto probabilmente compose la celebre ballata dell'esilio *Perch'ì' no spero di tornar giammai* (XXXV). In esilio Guido contrasse la malaria. Intorno alla metà di agosto dello stesso anno venne fatto rientrare in Firenze, ma subito dopo morì a causa della malattia. Il 29 agosto 1300 venne sepolto in Santa Reparata, dove ora sorge Santa Maria del Fiore, il duomo di Firenze, come è documentato nel registro obituario della chiesa.

Guido Cavalcanti fu legato negli anni centrali dell'esperienza stilnovistica all'amico più giovane Dante Alighieri da un intenso ed affettuoso legame di amicizia e di comunanza delle esperienze intellettuali, come testimoniato soprattutto dal noto sonetto di quest'ultimo *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (XXXVIIIa) e dagli altri sonetti di corrispondenza tra i due poeti. Ad un certo punto dovette però seguire un profondo distacco tra i due amici, causato molto probabilmente da un insanabile contrasto ideologico: infatti mentre Dante si dedicò agli studi teologici, aprendosi ai valori della fede, Guido rimase fedele ai principi dell'aristotelismo radicale di matrice averroista. Dante, che inizialmente aveva condiviso i medesimi ideali e

il medesimo punto di partenza di Guido, e cioè soprattutto la “scoperta” e l’elezione del bolognese Guido Guinizelli a proprio maestro per la nuova poesia d’amore, arrivò ad elaborare una concezione positiva ed edificante dell’amore che andava in una direzione completamente opposta a quella irrazionale e ottenebrante del suo maestro e “primo amico” (come viene più volte definito Cavalcanti nella *Vita nuova*), dal quale l’Alighieri si preoccuperà progressivamente, già dalla *Vita nuova* e fino alla fine della *Commedia*, di prendere le distanze.

## **2. Cavalcanti “filosofo”: la personalità di Guido secondo i suoi contemporanei**

Il ritratto che emerge dal giudizio che del celebre poeta fiorentino espressero i suoi contemporanei è abbastanza omogeneo. Lo storico coetaneo Dino Compagni, che di sicuro ebbe modo di conoscerlo di persona, lo definisce “nobile cavaliere (...) cortese e ardito, ma sdegnoso e solitario e intento allo studio”<sup>103</sup>; il coevo cronista Giovanni Villani scrive che Cavalcanti “era, come filosofo, virtudioso uomo in più cose, se non ch'era troppo tenero e stizzoso”<sup>104</sup>, ponendo in risalto la personalità spiccata e il temperamento orgoglioso del poeta. Infine qualche decennio più tardi Filippo Villani scrive un elogio a Cavalcanti, definendolo “filosofo d’autorità, non di poca stima e onorato di dignità, di costumi memorabili, e degno di ogni laude e onore.”<sup>105</sup>

Ma è Giovanni Boccaccio, nato poco più di un decennio dopo la morte di Guido, che in una celebre novella del *Decameron* (VI, 9) ci consegna forse il ritratto più suggestivo e vitale, al di là della realtà storica della vicenda narrata, del grandissimo poeta e pensatore fiorentino.

L’aneddoto è raccontato da Elissa, la regina della sesta giornata, la quale esordisce rievocando brevemente la memoria delle “assai belle e

---

<sup>103</sup> Compagni, *Cronica*, cit., I, 21, pp. 49 e ss.

<sup>104</sup> Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 1990.

<sup>105</sup> Filippo Villani, *Le vite d’uomini illustri fiorentini scritte da Filippo Villani*, Firenze, Sansone Coen Tipografo Editore, 1847, p. 56.

laudevole usanze”<sup>106</sup> della Firenze di fine Duecento, quando la spensierata ed esuberante gioventù fiorentina delle classi sociali più agiate era solita riunirsi in brigate per banchettare e scorrazzare per la città vestita alla stessa maniera, divertendosi a tirare di scherma, ogniqualvolta ci fosse un buon motivo per festeggiare. Tra queste brigate c’era quella di messer Betto Brunelleschi, il quale, assieme ai compagni, aveva tentato a lungo di far entrare nella sua compagnia il giovane Guido, figlio di messer Cavalcante de’ Cavalcanti, ma senza riuscirci. Guido infatti oltre ad essere “un dei miglior lòici che avesse il mondo, ed ottimo filosofo naturale”, aspetto che interessava gran poco a quei giovani baldanzosi, “fu leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto, ed ogni cosa che far volle ed a gentil uom pertinente seppe meglio che altro uom fare: e con questo era ricchissimo, ed a chiedere a lingua, sapeva onorare cui nell’animo gli capeva che il valesse”<sup>107</sup>, quindi Guido godeva presso i suoi coetanei di grande prestigio oltre che per il suo amore per lo studio della filosofia, anche per la sua ricchezza, per la sua nobiltà e per le sue mirabili doti di abile e gradevole conversatore negli argomenti che lui ritenesse validi. Le cause del fallimento dei loro tentativi di includerlo all’interno della brigata erano attribuite da Betto e compagni al fatto che “Guido alcuna volta, speculando, molto astratto dagli uomini divenia” e al fatto che, poiché “egli alquanto tenea dell’opinione degli epicuri, si diceva tra la gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse”<sup>108</sup>. Guido dunque, dal ritratto che emerge da questa breve descrizione, doveva essere un giovane aristocratico, introverso, solitario, un po’ altezzoso, interamente immerso nelle sue speculazioni filosofiche, seguace della filosofia di Epicuro (che all’epoca era semplicemente un modo per definire, più che gli epicurei veri e

---

<sup>106</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Marti, Milano, BUR, 2009, VI, 9, p. 436.

<sup>107</sup> Ivi, cit., p. 436.

<sup>108</sup> Ivi, cit., pp. 436-437.

propri, coloro “che l’anima col corpo morta fanno”<sup>109</sup>) ed infine tutto teso a scovare la dimostrazione della non esistenza di Dio, guadagnandosi presso l’opinione della gente comune la fama di ateo e di miscredente.

Un giorno, prosegue la novella, mentre Guido stava passeggiando assorto in contemplazione dei grandi sepolcri marmorei nei pressi della chiesa di San Giovanni, venne di colpo sorpreso da Betto e dai suoi uomini che, allo scopo di “dargli briga”, avendolo raggiunto e chiuso da ogni parte “a guisa d’uno assalto sollazzevole”, iniziarono a schernirlo per il suo rifiuto di unirsi a loro e per il suo ateismo. Allora Guido prontamente rispose con un motto arguto ed enigmatico: “Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace.”<sup>110</sup> Poi compì un’azione che lasciò tutti di stucco: “E posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fussi gittato dall’altra parte, e sviluppatosi da loro se n’andò”<sup>111</sup>. Dopo lo sgomento iniziale, fu Betto a prendere per primo la parola e a spiegare ai compagni il significato della frase pronunciata da Cavalcanti: egli in realtà aveva detto loro “la maggior villania del mondo” in quanto aveva dimostrato come Betto e gli uomini della sua brigata, a differenza di lui, uomo coltissimo, e degli altri uomini dotti, fossero degli “idioti e non letterati” e come assomigliassero in tutto e per tutto ai morti contenuti nelle arche di San Giovanni e si trovassero quindi, lì presso le tombe del cimitero, a “casa” loro. Infatti è l’attività intellettuale la sola vera vita per l’uomo e l’unica via per la realizzazione in questo mondo della piena *felicitas*.<sup>112</sup>

È proprio questa suggestiva immagine boccacciana del repentino e agile salto del poeta-filosofo “che si solleva sulla pesantezza del

---

<sup>109</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di A. Marchi, Torino, Paravia, 2005, *Inferno*, X, v. 15, p. 120.

<sup>110</sup> Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 437.

<sup>111</sup> Ivi, cit., p. 437.

<sup>112</sup> Francesco Bausi, *Lettura di “Decameron” VI.9. Ritratto del filosofo averroista*, in “Per leggere. I Generi della Lettura”, 9, pp. 5-19.



mondo”<sup>113</sup> fu eletta da Italo Calvino, nella prima delle sue *Lezioni americane*, ad emblema della propria idea di leggerezza da consegnare alle generazioni future alle soglie del nuovo millennio. “Esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi”, sostiene Calvino e continua ancora oggi a dimostrarci il Cavalcanti-personaggio della bellissima trasfigurazione letteraria boccacciana, “la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca.”<sup>114</sup>

### 3. Cavalcanti “poeta”: la raccolta delle *Rime*

Cavalcanti ci ha lasciato 52 componimenti poetici di certa attribuzione, di cui 36 sonetti, 11 ballate, 3 canzoni, 1 stanza isolata di canzone e 1 mottetto. Colpisce il frequente utilizzo da parte del poeta della forma metrica della ballata, mentre di canzoni, il genere metrico per eccellenza della poesia antica, ne troviamo soltanto tre, delle quali tra l'altro una è una canzone costituita da un'unica strofa e lasciata volutamente interrotta (XI). Il *corpus* delle *Rime* è stato fissato dall'edizione critica di Guido Favati (1957)<sup>115</sup> e dalle successive edizioni commentate, con alcune innovazioni testuali, di Contini (1966, 1968)<sup>116</sup>, Ciccuto (1978)<sup>117</sup>, De Robertis (1986)<sup>118</sup>, Cassata (1993)<sup>119</sup> e Rea-Inglese (2011)<sup>120</sup>, che costituiscono i capisaldi della moderna tradizione editoriale del “canzoniere” cavalcantiano. Si deve in particolare a Guido Favati la sistemazione delle poesie di Cavalcanti secondo un ordine che

---

<sup>113</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2008, p. 16

<sup>114</sup> Ivi, cit., p. 15.

<sup>115</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

<sup>116</sup> *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Verona, Officina Bodoni, 1966 e *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Alpignano, Tallone, 1968.

<sup>117</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1978.

<sup>118</sup> Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>119</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L. Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993.

<sup>120</sup> Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

dovrebbe rispecchiare “le tappe ideali del suo sviluppo, non senza aver fatto una sezione a parte delle sue rime di corrispondenza”.<sup>121</sup> L’ordine proposto dallo studioso non rispecchia la volontà dell’autore né segue una successione cronologica sicura, dato che mancano sufficienti testimonianze documentarie alle quali potersi appigliare. Ciononostante la disposizione di Favati non è parsa generalmente ai critici, tranne che per qualche rara eccezione<sup>122</sup>, priva di senso e anzi, secondo Donato Pirovano essa merita di essere rispettata per evitare di creare confusione con un nuovo ordinamento, che risulterebbe ad ogni modo arbitrario.<sup>123</sup>

La raccolta è stata suddivisa in due sezioni: la prima è costituita dalle “rime d’amore”, la seconda dalle “rime di corrispondenza”. La sezione delle “rime d’amore” è a sua volta suddivisibile in alcuni sottogruppi: all’inizio troviamo le rime più vicine alla tradizione dei componimenti in lode della donna, con motivi di ascendenza trobadorica, siciliana e guinizzelliana (I-III), poi inizia un secondo gruppo di poesie che si conclude con la prima canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (IX), in cui sono preannunciati i temi dello sbigottimento, dell’alienazione da sé e della morte intellettuale. Dalla ballata *Vedete ch’i’ son un che vo piangendo* (X) inizia la serie delle liriche dell’autocommiserazione, della richiesta di compassione e del bisogno di coralità, che si conclude con il sonetto *Noi siàn le triste penne isbigotite* (XVIII). Poi troviamo la sezione delle poesie incentrate sul tema della rappresentazione mentale della donna amata (XIX-XXVIII), tra le quali si staglia la celebre canzone dottrinale *Donna me prega* (XXVII). Seguono le cosiddette “rime tolosane” (XXIX-XXXI) ed infine un’altra serie di rime dolenti che si conclude con la celebre ballata dell’esilio *Perch’io no spero*

---

<sup>121</sup> Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, cit., p. 121.

<sup>122</sup> Ad esempio recentemente il critico Guglielmo Gorni, contestando l’ordinamento di Favati, ha individuato all’interno del “canzoniere” cavalcantiano una “silloge d’autore” composta da nove sonetti, cfr. G. Gorni, *Una silloge d’autore nelle rime del Cavalcanti*, in R. Antonelli (cur.), *Alle origini dell’io lirico. Cavalcanti o dell’interiorità*, Roma, Viella, IV/1, 2001, pp. 23-39.

<sup>123</sup> Donato Pirovano, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 285.

*di tornar giammai* (XXXV)<sup>124</sup>. Dal sonetto XXXVI iniziano le “rime di corrispondenza” indirizzate a vari personaggi coevi con i quali Cavalcanti intrattenne rapporti di dialogo attraverso un fitto scambio di sonetti, i cui destinatari sono: Dante Alighieri, Gianni Alfani, Bernardo da Bologna, Guittone d’Arezzo, Guido Orlandi, Manetto (Portinari?) e Nerone Cavalcanti.

#### **4. La fase più arcaica della produzione poetica cavalcantiana: la lode della donna**

La ballata *Fresca rosa novella* (I) per lo stile arcaizzante e per la sua inclusione in uno dei tre grandi canzonieri della lirica prestilnovista, il codice Palatino 418, è da considerarsi la più antica della raccolta. In essa Cavalcanti si misura con i motivi e il linguaggio della tradizione trobadorica e siciliana. Sicuramente doveva essere presente al poeta il vocativo d’esordio del contrasto di Cielo d’Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*: la donna è infatti identificata con la rosa primaverile appena dischiusa. La primavera, che nella lirica amorosa tradizionale costituisce lo sfondo e lo scenario privilegiato dell’apparizione della donna e della nascita del sentimento d’amore nell’animo del poeta, diventa qui, in una straordinaria ed originale intuizione di Cavalcanti, “sostanza e ragione della celebrazione stessa in quanto apparizione di madonna e suo avvento”.<sup>125</sup> La donna amata, “piacente primavera” (v. 2), è incarnazione e simbolo del rinnovamento primaverile. Dante in un passo della *Vita nuova* (XXIV, 3-4) alluderà a questa ballata per spiegare, in maniera fantasiosa, l’etimologia dello pseudonimo con cui era designata Giovanna, l’amata di Guido, chiamata *Primavera* da “prima verrà”, in quanto la giovane sarebbe “venuta prima” di Beatrice, così come Giovanni Battista aveva preceduto l’avvento di Cristo.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Ivi, cit., pp. 284-285.

<sup>125</sup> Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, cit., p. 3.

<sup>126</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a c. di F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, XXIV, 3-4, pp. 54-55.

Cavalcanti si propone di celebrare universalmente il “fin pregio” dell’amata, la quale deve essere lodata da tutti, dai vecchi e dai giovani, dagli uccelli ciascuno nel proprio canto (da notare qui il *topos* degli “uccelli che cantano ciascheduno in sua favella” risalente a Guglielmo IX d’Aquitania) e da tutti gli esseri del creato, poiché nella sua persona alberga “angelica sembianza”(v. 19). Il tema della donna amata paragonata ad un “angelo”, già presente nella tradizione lirica precedente, ad esempio in Giacomo da Lentini, in Guido Guinizzelli diventa metafora poetica, sottratta all’iconografia sacra, per rappresentare la natura della donna ideale all’interno della fantasia del poeta.<sup>127</sup> Abbiamo già visto che nell’ultima strofa di *Al cor gentil rempaira sempre amore* (IV) il primo Guido l’aveva utilizzata per giustificare e fondare il proprio innamoramento terreno di fronte al tribunale celeste (“Dir li porò: tenne d’angel sembianza”, v. 58). La metafora della “donna-angelo” viene ripresa anche da Guido Cavalcanti, unicamente all’interno di questo componimento, per indicare l’immagine idealizzata della donna amata, mentre con Dante essa passerà ad indicare la vera essenza della donna, da intendersi non più solo in senso metaforico, ma in senso letterale: Beatrice non avrà semplicemente l’aspetto di un angelo, ma sarà una vera e propria mediatrice tra Dio e l’uomo “venuta/da cielo in terra a miracol mostrare” (*Vita nuova*, XXVI, vv. 5-6). La bellezza della donna qui supera e trascende tutte le qualità che si possono avere per natura o acquisire mediante l’educazione, è talmente straordinaria che le altre donne la considerano una “dea” e il poeta non riesce a trovare le parole adeguate per “dire” di lei: è il motivo dell’ineffabilità della donna amata. Il poeta subito dopo si domanda: “Chi poria pensare oltra natura?” (v. 31). Cavalcanti si trova davanti ad una sfida non da poco: quella di inventare un pensiero verbale nuovo per parlare della realtà invisibile dell’amore, che va “oltre” la natura materiale e che tuttavia è

---

<sup>127</sup> Italo Bertelli, *La poesia di Guido Guinizzelli e la poetica del “Dolce stil novo”*, Firenze, Le Monnier, 1983, pp. 189-199.

pienamente umana.<sup>128</sup> In questo verso, già all'altezza della prima poesia della raccolta, viene preannunciato il motivo dell'inconcepibilità della donna, che verrà sviluppato nelle liriche successive. Qui però questo tema non implica ancora le conseguenze destabilizzanti e distruttive che incontreremo poi, ma si stempera nella parte finale della ballata nella richiesta di benevolenza, nell'ammissione della propria insufficienza ed infine nella capitolazione del poeta, costretto ad arrendersi di fronte all'intensità di Amore, "contra cui non val forza né misura" (v. 44) con ripresa del concetto espresso dal noto verso virgiliano "Omnia vincit Amor" (*Bucoliche*, X, v. 69).

Il sonetto *Avete 'n vo' li fior' e la verdura* (II) è un altro componimento positivo in lode della donna, in cui viene ripreso e sviluppato da Cavalcanti, in maniera del tutto personale ed originale, un celebre spunto di origine guinizzelliana. Lo riporto per intero<sup>129</sup>:

Avete 'n vo' li fior' e la verdura  
e ciò che luce od è bello a vedere;  
risplende più che sol vostra figura:  
chi vo' non vede, ma' non pò valere.

In questo mondo non ha creatura  
sì piena di bieltà né di piacere;  
e chi d'amor si teme, lu' assicura  
vostro bel vis' a tanto 'n sé volere.

Le donne che vi fanno compagnia  
assa' mi piaccion per lo vostro amore;  
ed i' le prego per lor cortesia

che qual più può più vi faccia onore  
ed aggia cara vostra signoria,

---

<sup>128</sup> Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, Roma, L'Asino d'oro, 2010, pp. 97-8.

<sup>129</sup> Seguo per il testo di questa e di tutte le altre poesie di Guido Cavalcanti l'edizione più recente delle *Rime* curata da Roberto Rea e da Giorgio Inglese (Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011).

perché di tutte siete la migliore.

‘Avete in voi i fiori e la verzura e tutto ciò che risplende o che è bello a vedersi; il vostro volto brilla più del sole: chi non vi vede, non può avere in sé valore. In questo mondo non esiste creatura così piena di bellezza e di piacere: chi ha ritegno ad amare per la deferente soggezione che prova di fronte ad un essere a lui superiore, il vostro bel viso lo incoraggia a concepire dentro di sé un tale amore. Le donne che vi accompagnano assai mi piacciono per il vostro amore; e io le prego affinché vi onorino e apprezzino la vostra superiorità, perché di tutte siete la migliore.’

In questo sonetto la donna non è semplicemente assimilata alle bellezze della natura, come avveniva nelle quartine guinizzelliane, evidentemente riecheggiate qui, di *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X), in cui Guinizelli attraverso l’uso della tecnica dell’analogia aveva paragonato la donna ai fiori, ai prati, all’aria, alle stelle e alle pietre preziose; qui il poeta afferma che tutte queste meraviglie sono comprese e si riflettono nella donna amata. Ella possiede in sé i fiori e la verde e rigogliosa vegetazione (forse metafora per la “giovinezza”), e tutto ciò che risplende e che è bello a vedersi. Poi il poeta afferma al verso 4 che chi non la vede, non può avere in sé valore: troviamo qui il capovolgimento e la sublimazione del messaggio di Guinizelli, il quale nell’ultima terzina di *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X) aveva scritto: “E no lle po’ apressare om che sia vile;/ ancor ve dirò c’ha maggior vertute:/ null’om po’ mal pensar fin che la vede” (vv. 12-14). Qui Cavalcanti dichiara che soltanto chi ha valore, chi possiede adeguate doti morali e intellettuali, può vedere la donna amata, agli uomini “vili” questa esperienza è preclusa. I vv. 5-6 ricalcano i vv. 7-8 di un altro sonetto guinizzelliano, *Vedut’ho la lucente stella diana* (VII): “non credo che nel mondo sia cristiana/ sì piena di biltate e di valore.” La trascendente bellezza della donna non produce ancora, a quest’altezza, gli effetti sconcertanti e destabilizzanti che

troveremo nella produzione più matura, anzi qui è addirittura rassicurante (v. 7). Nelle terzine il poeta dice che le sovrumane qualità della donna amata si irradiano sulle donne che la accompagnano, le quali sono beneficiate a loro volta dalla sua presenza: a esse va la sua fiduciosa richiesta di onorarla e di apprezzarla. Infine il poeta ribadisce la superiorità della propria donna su tutte le altre (v. 14).

Il sonetto successivo, *Biltà di donna e di saccente core* (III), è l'unico componimento cavalcantiano assieme a *Fresca rosa novella* (I) ad essere tramandato in una delle tre grandi sillogi della poesia prestilnovista, in questo caso il codice Laurenziano Rediano 9. Il poeta recupera il modello trobadorico del *plazer*, ovvero del genere poetico della letteratura provenzale caratterizzato dall'elencazione paratattica di cose e situazioni piacevoli o desiderabili. Nelle quartine il poeta evoca una suggestiva fantasmagoria di immagini: la bellezza di una donna, il cuore di un sapiente, i cavalieri nobili armati di tutto punto, il canto degli uccelli, i discorsi e i ragionamenti sull'amore, i bei vascelli che solcano veloci il mare, l'aria serena all'apparire del primo chiarore dell'alba, la candida neve che scende lenta e silenziosa quando non è agitata dal vento, un rivo ricco d'acqua e un prato pieno di fiori, l'oro, l'argento e il lapislazzuli usati come gioielli (con ripresa della variopinta lista di metalli e di pietre preziose di *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X), vv. 6-7: "tutti color di fior', giano e vermiglio,/oro ed azzurro e ricche gioi per dare"). Particolarmente suggestivo parve a Italo Calvino il verso 6 di questo sonetto: "e bianca neve scender senza venti", da lui riportato nella sua, già ricordata, lezione americana sulla "leggerezza", in quanto considerato dall'autore l'esempio più felice di quella che Gianfranco Contini definì "parificazione cavalcantiana dei reali"<sup>130</sup>, ossia quell'operazione di Cavalcanti di rendere uguali oggetti ed elementi diversi attraverso la polverizzazione della materia in entità leggerissime ed impalpabili. Questo verso fu ripreso con qualche

---

<sup>130</sup> Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica, una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 434-435.

modifica da Dante, in un contesto completamente diverso, nel XIV canto dell'*Inferno*, al v. 30: “come di neve in alpe senza vento.” I due versi, che ad un primo sguardo potrebbero sembrare quasi identici, in realtà, fa notare Calvino, mettono in luce due concezioni del linguaggio poetico completamente diverse: nel verso di Cavalcanti l’aggettivo “bianca” e il verbo all’infinito “scender” “cancellano il paesaggio in un’atmosfera di sospesa astrazione”<sup>131</sup> e la congiunzione “e”, che allinea sullo stesso piano tutte le visioni elencate nelle quartine, contribuisce a dare l’idea di “un campionario delle bellezze del mondo”<sup>132</sup>; mentre invece nel verso di Dante l’esattezza con cui viene specificato il luogo, “in alpe”, evoca un ben preciso paesaggio montagnoso conferendo peso e consistenza alla metafora. Da una parte quindi abbiamo la concezione di Cavalcanti che “tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube”, dall’altra quella di Dante che invece “tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose.”<sup>133</sup> Ma, tornando alla nostra analisi della poesia, tutte le meraviglie elencate nelle quartine sono di gran lunga superate dalla bellezza, dall’avvenenza e dal “gentil coraggio” della donna amata, al punto che tutto ciò che c’è di gradevole al mondo appare “vile” se paragonato alla sua persona. Ella possiede tanta saggezza sopra ogni altra creatura, quanto il cielo è più grande della terra. Le immagini evocate nelle quartine sono funzionali al riconoscimento e alla celebrazione dell’assoluta superiorità e perfezione della donna, affermate nelle terzine. Il sonetto è infine concluso da un epifonema di discussa interpretazione: “A simil di natura ben non tarda” (v. 14). Più che la proposta di parafrasi: ‘non c’è virtù che manchi ad una creatura dotata di simile natura’ di Domenico De Robertis che sembrerebbe sminuire un po’ l’iperbolica lode dei versi precedenti, mi pare più convincente la parafrasi proposta da Roberto Rea: ‘(la mia donna) non

---

<sup>131</sup> Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 18.

<sup>132</sup> Ivi, cit., p. 19.

<sup>133</sup> Ivi, cit., pp. 18-19.



indugia a ricambiare chi è simile a lei di natura'<sup>134</sup> che allude alla possibilità di una positiva corrispondenza da parte della donna e si rifà all'idea dell'affinità e della reciprocità amorosa affermata in *Al cor gentil rempaira sempre amore* (IV) da Guinizzelli, e ripresa successivamente anche da Dante alla fine del sonetto *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (*Vita nuova*, XX): "E simil face in donna omo valente" (v. 14).

### **5. *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*: un sonetto di svolta**

È all'altezza del sonetto *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* (IV) che Favati avverte il primo stacco nel suo ordinamento. L'ipotesto è ancora *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X) di Guinizzelli, come dimostra la ripresa delle medesime quattro parole in rima: *are-pare, vertute-salute*. Ma l'evidente allusione iniziale al *Cantico dei Cantici* (in particolare 6, 9: "Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens?") colloca sin da subito l'epifania della donna amata in una dimensione sacrale, ben diversa rispetto a quella ancora cortese delle prime tre liriche della raccolta.<sup>135</sup>

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,  
che fa tremar di chiaritate l'are  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira!  
Dica'l Amor, ch'io nol savria contare:  
cotanto d'umiltà donna mi pare,  
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira.

Non si poria contar la sua piagenza,

---

<sup>134</sup> Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 55.

<sup>135</sup> Pirovano, *Il Dolce stil novo*, cit., p. 289.

ch'a le' s'inchinin' ogni gentil vertute,  
e la Beltade per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra  
E non si pose'n noi tanta salute,  
che propriamente n'aviàn canoscenza.

‘Chi è questa che viene, che ognuno guarda con meraviglia, che fa tremare di splendore l’aria e reca con sé Amore, a tal punto che nessuno può parlare, ma ciascuno sospira? O Dio, a che cosa assomiglia quando volge gli occhi! Lo dica Amore, perché io non lo saprei esprimere: mi sembra una donna di tanta umiltà, che ogni altra in confronto a lei, io la reputo malvagia. Non si potrebbe descrivere la sua bellezza, che a lei si inginocchia reverente ogni eccelsa virtù, e la Bellezza in persona la venera come sua dea. Non fu creata così acuta la nostra mente e non fummo dotati di tale valore da averne una piena conoscenza.’

All’apparire della donna l’aria sembra “tremare” (v. 2) per l’intensità della luce; qui attraverso la figura dell’ipallage il poeta trasla il tremore, che di solito, come vedremo nelle liriche successive, investe l’io lirico al cospetto della donna, all’ambiente fisico circostante; Guido riprende qui l’immagine della “donna-luce” guinizzelliana, che “tutta la rivera fa lucere” (I, v. 33). L’allusione biblica e l’insistenza sulle qualità positive della donna rendono il suo arrivo una miracolosa apparizione. Nessuno degli astanti, colto immediatamente da un religioso stupore, può esprimere a parole la sua bellezza, ma solamente tramite dei sospiri, e nemmeno il poeta si sente in grado di descrivere tutte le sue mirabili virtù. Tutta una serie di formule negative (v. 4: *null’omo*, v. 6: *nol savria*, v. 9: *non si poria*, v. 12: *non fu*, v. 13: *non si pose*) dichiara non solo l’assoluta ineffabilità della donna, ma anche la sua non conoscibilità. La “mente” (v. 12), che secondo la psicologia aristotelico-averroista è quella parte dell’anima sensitiva che presiede alle facoltà cognitive, essendo ottenebrata dalla passione, non riesce a portare a

compimento il processo di conoscenza razionale dell'immagine femminile. Il poeta pertanto non è dotato della "salute" (v. 13), della vitalità necessaria dal punto di vista psichico, per conseguire una compiuta conoscenza dell'oggetto amato. In questo sonetto compaiono per la prima volta in maniera manifesta il tema degli effetti annichilenti e paralizzanti prodotti dalla perfezione della donna amata e soprattutto un lessico (si vedano in particolare le parole-chiave: *tremare, sospirare, umiltà, gentile, virtù, mente e salute*) che possono essere riconosciuti come "fondativi della poesia cavalcantiana"<sup>136</sup>.

## 6. Lo sbigottimento, la dissociazione dell'io e la morte spirituale

L'anima mia vilment'è sbigotita  
de la battaglia ch'ell'ave dal core:  
che s'ella sente pur un poco Amore  
più presso a lui che non sòle, ella more.

Sta come quella che non ha valore,  
ch'è per temenza da lo cor partita;  
e chi vedesse com'ell'è fuggita  
diria per certo: "Questi non ha vita".

Per li occhi venne la battaglia in pria,  
che ruppe ogni valore immantenente,  
sì che del colpo fu strutta la mente.

Qualunqu'è quei che più allegrezza sente,  
se vedesse li spirti fuggir via,  
di grande sua pietate piangeria.

Nel sonetto *L'anima mia vilment'è sbigotita* (VII) protagonista del dramma interiore del poeta è l'anima. Si tratta naturalmente

---

<sup>136</sup> Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 56.

dell'anima sensitiva, sede delle passioni e dunque affetta dall'amore e dalle sue conseguenze dolorose. Il poeta denuncia lo stato di profondo turbamento e prostrazione in cui versa la sua anima a causa della battaglia che è in atto all'interno del cuore, al punto che, se essa percepisce una maggiore prossimità a sé di Amore rispetto al solito, muore. In questa prima quartina possiamo già notare alcuni degli aspetti cruciali della poetica cavalcantiana: l'autoreferenzialità (infatti il poeta descrive le sue dinamiche interiori senza fare alcun riferimento alla donna amata), il motivo dell'anima come *persona* della drammatizzazione interiore, il tema dello sbigottimento (ovvero del violento sgomento che distrugge e disperde le facoltà psichiche alla vista della donna amata) ed infine la metafora bellica della "battaglia" (v. 2) di ascendenza guinizzelliana (VI, v. 3 e vv. 5-6 e VII, vv. 9-10), impiegata dal poeta per sublimare la sua travolgente ed insostenibile passione. L'anima è come svuotata delle sue facoltà vitali e divisa dal corpo: la sensazione è quella di un'anima che sia repentinamente fuggita ("da lo cor partita", v. 6), per la troppa paura, dalla sua sede, cioè dal cuore, lasciandolo privo del suo principio vitale. E se qualcuno dall'esterno potesse per assurdo "vedere" i processi interiori del poeta, direbbe sicuramente che è morto ("Questi non ha vita", v. 8). Si tratta evidentemente non di una morte fisica, ma di una morte spirituale. Nella prima terzina si fa riferimento all'origine sensoriale di questa battaglia, la quale ha avuto inizio dagli occhi, provocando immediatamente l'annientamento di ogni resistenza vitale ed infine, per effetto del colpo, la distruzione della mente. Anche per i poeti della tradizione "cortese" precedente l'amore era in principio generato dagli occhi, come aveva affermato Giacomo da Lentini nella prima quartina del suo famoso sonetto: "Amor è uno desio che ven da core/per abondanza di gran piacimento;/e li occhi imprima generan l'amore/e lo core li dà nutricamento" (XIX, vv. 1-4), qui però il processo di apprendimento della passione, invece di andare dagli occhi al cuore, va dagli occhi alla "mente" (v. 11), che, secondo la psicologia aristotelica, è

la parte dell'anima sensitiva preposta alle facoltà cognitive. Anche la persona più felice del mondo, conclude il poeta, alla vista della fuga degli "spiriti", ossia delle potenze vitali dell'anima, rappresentata questa volta nell'atto di frantumarsi in innumerevoli particelle sottilissime che si dissolvono improvvisamente in una precipitosa fuga (v. 13), scoppierebbe in lacrime per la profonda compassione che proverebbe. L'attenzione del poeta è tutta rivolta all'esplorazione e alla descrizione della propria interiorità, l'unico cenno al mondo esterno è dato dai due richiami alla ricerca dell'altrui compassione ai vv.7-8 e 12-14, che però rimane solo remotamente ipotizzata.

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,  
che l'anima si briga di partire,  
e li sospir' che manda'l cor dolente  
mostrano agli occhi che non può soffrire.

Amor, che lo tuo grande valor sente,  
dice: "E' mi duol che ti convien morire  
per questa bella donna, ché niente  
par che Pietate di te voglia udire".

I' vo come colui ch'è fuor di vita,  
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia  
fatto di rame o di pietra o di legno,

che si conduca sol per maestria  
e porti ne lo core una ferita  
che sia, com'egli è morto, aperto segno.

Nella prima quartina del sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* (VIII) il poeta si rivolge direttamente alla donna amata, la quale viene apostrofata per mezzo del pronome alla seconda persona singolare "tu" (v. 1) in un tono accusatorio ed estremamente drammatico. L'accusa rivolta alla donna è quella di aver riempito di dolore la mente del poeta, a tal punto che l'anima si affretta a "partire" (v. 2), ad

abbandonare il corpo. Al cuore dolente non resta che emettere debolmente dei sospiri, che sono espressione della sua impotenza e rassegnazione di fronte all'intensità e all'irresistibilità della passione e che rivelano agli occhi di chi osserva dall'esterno che esso è ormai arrivato ad un punto tale, da non poter più sopportare ulteriore dolore. Nella seconda quartina viene riportata la testimonianza di Amore in persona, il quale, consapevole della perfezione assoluta e trascendente della donna, dice al poeta: "Mi dispiace molto che sia inevitabile che tu muoia per questa bella donna, poiché pare che Pietà non voglia udire nulla di te e non abbia nessuna intenzione di intercedere per te presso di lei". In queste parole pronunciate da Amore vengono affermate la fatalità della morte come inevitabile conseguenza della passione d'amore e la letalità delle qualità della donna: il suo "valore" e la sua "bellezza" trascendono talmente tanto qualsiasi capacità umana da risultare per l'innamorato intollerabili. Nelle terzine troviamo forse la rappresentazione più potente in assoluto del concetto di morte morale e di alienazione da sé, per mezzo del paragone con l'automa semovente. La prima terzina inizia con il pronome personale "io" (v. 9) a sottolineare la profonda distanza dal "tu" dell'esordio. Il poeta avanza come un uomo privo di vita, come un morto che cammina. A chi lo osserva sembra essere un uomo "fatto di rame, di pietra o di legno" (v. 11), che si muove solo in virtù di un artificio meccanico e che porta impressa nel cuore la ferita amorosa, segno manifesto di come egli è stato ucciso. Troviamo la ripresa della celebre metafora dell'automa da Guinizzelli e da Guittone, ma mentre da questi due autori le immagini rispettivamente della "statua d'ottone" (VI, vv. 12-14) e del "corpo quasi morto" che "par che viva come legno torto" (CXXXIV, vv. 9-14) erano state utilizzate per rappresentare uno sconvolgimento ancora pienamente "cortese", qui invece la medesima immagine è impiegata per mettere in scena il concetto filosofico della morte intellettuale e del profondo straniamento dell'io.

Nella celebre canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (IX) Cavalcanti riassume ed affronta in maniera sistematica le tematiche presenti in maniera più frammentaria nei sonetti precedenti, esprimendo in maniera quasi programmatica la sua concezione dolorosa dell'amore.

Io non pensava che lo cor giammai  
avesse di sospir' tormento tanto,  
che dell'anima mia nascesse pianto  
mostrando per lo viso agli occhi morte.  
Non sentio pace né riposo alquanto  
poscia ch'Amore e madonna trovai,  
lo qual mi disse: "Tu non camperai,  
ché troppo è lo valor di costei forte".  
La mia virtù si partìo sconsolata  
poi che lassò lo core  
a la battaglia ove madonna è stata:  
la qual degli occhi suoi venne a ferire  
in tal guisa, ch'Amore  
ruppe tutti miei spiriti a fuggire.

Di questa donna non si può contare:  
ché di tante bellezze adorna vène,  
che mente di qua giù no la sostiene  
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.  
Tant'è gentil che, quand'eo penso bene,  
l'anima sento per lo cor tremare,  
sì come quella che non pò durare  
davanti al gran valor ch'è i llei dimostro.  
Per gli occhi fere la sua claritate,  
sì che quale mi vede  
dice: "Non guardi tu? Quest'è Pietate  
ch'è posta invece di persona morta  
per dimandar merzede?"  
E non si n'è madonna ancor accorta!

Quando 'l pensier mi vèn ch'i voglia dire

a gentil core de la sua vertute,  
i' trovo me di sì poca salute,  
ch'ì non ardisco di star nel pensiero.  
Amor, c'ha le bellezze sue vedute,  
mi sbigottisce sì, che sofferire  
non può lo cor sentendola venire,  
chè sospirando dice: "Io ti dispero,  
però che trasse del su' dolce riso  
una saetta aguta,  
c'ha passato 'l tuo core e 'l mio diviso.  
Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi,  
poi che l'avéi veduta,  
per forza convenia che tu morissi".

Canzon, tu sai che de' libri d'Amore  
io t'asemplai quando madonna vidi:  
ora ti piaccia ch'io di te mi fidi  
e vada 'n guis' a lei, ch'ella t'ascolti;  
e prego umilmente a lei tu guidi  
li spiriti fuggiti del mio core,  
che per soverchio de lo su' valore  
eran distrutti, se non fosser vòlti,  
e vanno soli, senza compagnia,  
e son pien' di paura.  
Però li mena per fidata via  
e poi le di', quando le se' presente:  
"Questi sono in figura  
d'un che si more sbigottitamente".

Nella prima stanza il poeta, incredulo, prende coscienza dell'entità del dolore patito dal proprio cuore; si tratta di uno strazio così grande ed insostenibile da indurre l'anima ad abbandonarsi ad un pianto che rende visibile sul volto del poeta, agli occhi degli osservatori, i segni della morte. Segue la rievocazione dell'evento dal quale ha avuto origine il sentimento con tutte le sue penose implicazioni, ossia l'incontro fatale con l'amata. Il poeta dice di non aver mai più provato



nemmeno un po' di pace né di quiete dopo aver incontrato per la prima volta "madonna" (da *mea domina*, cioè "la mia signora", appellativo designante la donna amata, come abbiamo visto, in tutta la tradizione lirica cortese), accompagnata dalla presenza del dio Amore, il quale aveva sin da subito messo in guardia il poeta dicendogli: "Tu non sopravvivrà, poiché il valore di questa donna è troppo potente". Il poeta riferisce di come in quel momento la sua virtù "sconsolata" (v. 9), afflitta in quanto consapevole della propria impotenza, lo abbia lasciato, abbandonando così il cuore inerme nella "battaglia" a cui madonna era presente (v. 11). Troviamo nuovamente la metafora tradizionale della "battaglia" provocata da madonna, la quale mediante i suoi occhi ha ferito il cuore del poeta in una maniera tale che Amore ha sbaragliato, obbligandoli alla fuga, tutti gli spiriti vitali (vv. 12-14).

La seconda stanza inizia con la rassegnata constatazione dell'ineffabilità e dell'inesprimibilità della donna; qualsiasi lode alla sua bellezza apparirebbe inadeguata. L'immagine della donna che "passa" per la via, "adorna" di molte bellezze (v. 16), deriva dal v. 9 di *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X) di Guinizzelli. Ai versi 17-18 il tema dell'inconcepibilità della donna viene ribadito e approfondito ulteriormente: non solo la mente umana è impossibilitata a sostenere, a reggere la mirabile trascendenza della donna, ma anche a portare a compimento il processo cognitivo di piena conoscenza razionale dell'immagine della donna amata affinché sia "vista", cioè concepita interamente dall'intelletto (v. 18). La donna è così "gentile" (v. 19) che il solo pensiero della sua gentilezza fa "tremare" (v. 20) l'anima dentro al cuore del poeta, dove risiede, come quella che non può resistere di fronte al valore sovrumano che è in lei manifesto. L'attributo "gentil" al v. 19, sulla scorta del rivoluzionario significato conferito a questo termine da Guido Guinizzelli nella canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* (IV) e nei sonetti *Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo* (VI) e *Io voglio del ver la mia donna laudare* (X), indica la nobiltà interiore, che è la qualità principale della donna in grado di suscitare il

sentimento d'amore. Lo sconcerto derivato dal solo pensiero della gentilezza della donna fa "tremare" l'anima del poeta: questo verbo è un importante termine-chiave della poetica cavalcantiana che rappresenta la manifestazione del disordine psichico e fisico percepito dal poeta di fronte alla perfezione insostenibile della donna. La sua "claritate" (v. 23), cioè il suo splendore, penetra attraverso gli occhi come radiazione di luce: c'è qui un richiamo alla metafora della "donna-luce" guinizzelliana del sonetto *Vedut'ò la lucente stella diana* (VII). Di nuovo c'è il riferimento a chi osserva dall'esterno che, alla vista del poeta ridotto in queste condizioni, dice che Pietà stessa, personificata, ha preso il posto dell'annichilita identità di Guido, il quale appare ormai come "persona morta" (v. 26), al fine di chiedere "merzede" (v. 27), termine tecnico nella lirica cortese per indicare la ricompensa amorosa, cioè una corrispondenza positiva da parte della donna, ma che in Cavalcanti non ha nulla a che vedere con la richiesta del "guiderdone" all'amata da parte dell'amante, mentre si tratta, piuttosto, della richiesta di pietà e di compassione a madonna, la quale però rimane del tutto indifferente, come espresso dalla dolente esclamazione al v. 28: "E non si n'è madonna ancor accorta!".

Nei primi versi della terza stanza il poeta, ribadendo il concetto già enunciato ai vv. 15-22 dell'impossibilità di "contare" della donna amata, aggiunge che quando gli sovviene il pensiero di parlare dell'eccellenza di lei al "gentil core" (il possesso del quale è prerogativa indispensabile per poter provare l'esperienza amorosa) trova se stesso di così "poca salute" (v. 31), cioè con così poca forza vitale, che non osa insistere nell'atto intellettuale di concepirlo per evitare l'immediato collasso delle facoltà cognitive. Amore, testimone della fatale bellezza della donna (come nel sonetto VIII, vv. 5-8) tormenta a tal punto l'innamorato (al v. 34 torna di nuovo il termine-chiave "sbigottire") che il suo cuore quando avverte l'approssimarsi della donna, non riesce a resistere, poiché Amore dice: "Ti tolgo ogni speranza, poiché la donna scoccò dal suo dolce sorriso una freccia acuminata, che ha trafitto il tuo

cuore e diviso a metà il mio.” Qui ritroviamo la metafora del dardo amoroso, di ascendenza guinizzelliana, accompagnata dalla coppia sinonimica dei verbi “passato” e “diviso” (v. 39) come nel sonetto di Guinizzelli *Lo vostro bel saluto e l gentil sguardo* (VI) in cui era presente la dittologia sinonimica “taglia e divide” (v. 7); in più qui Amore, che di solito è il feritore, subisce anche lui la medesima esperienza della ferita per mezzo della freccia scagliata dalla donna, che ha trapassato il cuore del poeta e spezzato a metà anche il suo. Il discorso di Amore continua ai vv. 40-42: ora fa riferimento al primo incontro del poeta con la donna, quando egli lo mise in guardia dicendogli che dopo averla vista, avrebbe provato un sentimento travolgente e irresistibile che lo avrebbe portato inevitabilmente alla morte (“Per forza convenia che tu morissi” v. 42). Troviamo qui la stessa funesta ed inesorabile condanna di morte pronunciata da Amore nel sonetto VIII al v. 6: “E’ mi duol che ti convien morire” e che incontreremo più avanti, pronunciata stavolta dallo “spirito gentile” emanato dalla donna, nella ballata XIX al v. 10: “E’ ti convien morire”. La quarta e ultima stanza, che funge da congedo, è indirizzata dal poeta alla canzone stessa. Ai vv. 43-44 il poeta dice di aver fedelmente “esemplato” (termine tecnico per indicare l’operazione di copiatura dei manoscritti da un originale) la sua canzone dai “libri d’Amore” (v. 43): si tratta della rivendicazione dell’autenticità del sentimento d’amore da parte dell’autore, il quale presenta sé stesso come *scriba Amoris*, come fa anche nel sonetto in risposta a Guido Orlandi, *Di vil matera mi conven parlare* (Lb), quando afferma: “Amore ha fabricato ciò ch’io limo” (v. 16) e come farà Dante nel XXIV canto del *Purgatorio*, ai vv. 53-54, quando in risposta al discorso di Bonagiunta da Lucca dirà: “Quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch’e’ ditta dentro vo significando” per indicare l’intima essenza della poesia del Dolce stil novo, ovvero la genesi della poesia come autentica espressione di Amore che parla direttamente nell’interiorità del poeta. Il poeta invita il suo componimento a recarsi dalla donna amata e a condurre a lei gli

“spiriti fuggiti” (v. 48) dal suo cuore, i quali per il suo “soverchio” valore (v. 49) sarebbero distrutti, se non fossero volti in rotta, e ora vagano da soli e pieni di paura (da notare come gli “spiriti”, cioè le facoltà interiori dell’io lirico, siano sempre più antropomorfizzati). La canzone dunque proprio per questo è incaricata di menarli di fronte alla donna e di portarle anche il seguente messaggio: questi spiriti portano le sembianze del poeta, il quale sta morendo “sbigottitamente” (v. 56).

## **7. L’autocommiserazione, la ricerca di compassione e il bisogno di coralità**

Vedete ch’i son un che vo piangendo  
e dimostrando - il giudicio d’Amore,  
e già non trovo sì pietoso core  
che, me guardando, - una volta sospiri.

Novella doglia m’è nel cor venuta,  
la qual mi fa doler e pianger forte;  
e spesse volte avèn che mi saluta  
tanto di presso l’angosciosa Morte,  
che fa’n quel punto le persone accorte,  
che dicono infra lor: “Quest’ha dolore,  
e già, secondo che ne par de fòre,  
dovrebbe dentro aver novi martiri”.

Questa pesanza ch’è nel cor discesa  
ha certi spirite’ già consumati,  
i quali eran venuti per difesa  
del cor dolente che gli avea chiamati.  
Questi lasciaro gli occhi abbandonati  
Quando passò nella mente un romore  
Il qual dicea: “Dentro, Biltà, ch’e’ more;  
ma guarda che Pietà non vi si miri!”

Nel primo verso della ballata *Vedete ch'ì son un che vo piangendo* (X) Cavalcanti esprime la propria incredulità per il mancato riscontro dell'altrui compassione, infatti è come se dicesse: “Non vi accorgete che io sono uno che va piangendo?”. C'è una totale identificazione dell'io lirico con il proprio dolore. Il predicato iniziale “Vedete” (v. 1) ricorda gli *incipit* dei drammatici appelli del profeta Geremia nell'Antico Testamento: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus” (*Lam* 1, 12). Anche il verbo “piangendo” (v. 1) ritorna frequentemente nelle *Lamentationes* geremiane. Nonostante il poeta continui a dimostrare in maniera evidente la condanna inflittagli da Amore (c'è qui la ripresa della metafora della corte di giustizia di Amore, già messa in scena nel sonetto V), constata sconcolato l'assenza di compassione da parte di un “pietoso core” (v. 3): il poeta utilizza qui una metonimia per indicare una qualsiasi persona compassionevole, che guardandolo almeno una volta sospiri, manifestando così la propria compartecipazione al suo dolore. Il tema del rifiuto alla richiesta di pietà e di compassione proviene dalle *Lamentationes* I, 2: “Non est qui consoletur eam”, e dai *Salmi* 68, 21: “Et non fuit qui consolaretur et non inveni”.

Nella prima stanza il poeta dice che si è manifestata nel suo cuore una “novella” (nel senso di “rinnovata”) angoscia, che gli provoca degli effetti opprimenti e strazianti anche dal punto di vista fisico, come il dolore e il pianto (vv. 5-6). Racconta che spesso gli si avvicina e lo saluta l'“angosciosa Morte” (qui ipostatizzata come se avesse l'aspetto di una persona reale) che, a questo punto, rende consapevoli della sofferenza da lui provata le persone che osservano dall'esterno, le quali dicono fra loro: “Da quello che si può vedere dal di fuori, costui deve provare dentro di sé delle sofferenze inaudite!”.

Nella stanza conclusiva della ballata il poeta dice che questo dolore opprimente, definito con il termine-chiave “pesanza” (v. 13), gli è disceso nel cuore: l'immagine della discesa dall'alto del dolore è ancora un'immagine scritturale, ripresa questa volta dal libro di *Giobbe* 27, 9:

“Cum venerit super illum angustia”. Questo dolore provocato dalla passione d’amore gli ha completamente distrutto gli “spiritelli” (v. 14), chiamati qui con il tipico diminutivo affettivo, che erano nel frattempo accorsi in difesa del “cor dolente” (v. 16). Troviamo qui la metafora bellica dell’assedio e dell’ultima resistenza degli spiriti vitali, i quali vengono alla fine sconfitti e annientati. Essi inoltre, nell’accorrere a proteggere il cuore, avevano lasciato sguarniti gli occhi. Improvvisamente un agghiacciante grido d’assalto (“romore”, v. 18) attraversa la mente del poeta: è la voce degli assalitori che urlano esortando la “Biltà” (v. 19) della donna ad entrare dentro, a fare irruzione nella rocca della mente, giacché le facoltà del poeta morente ormai non possono più opporre resistenza, ma con l’ammonizione di fare attenzione, affinché non compaia “Pietà” (v. 20), la quale può costituire un antidoto contro la letale bellezza della donna.

Poi che di doglia cor conven ch’i’ porti  
e senta di piacere ardente foco  
e di virtù mi traggi’ a sì vil loco,  
dirò com’ho perduto ogni valore.  
E dico che’ miei spiriti son morti,  
e il cor, che tanto ha guerra e vita poco;  
e se non fosse che’l morir m’è gioco,  
fare’ne di pietà pianger Amore.  
Ma, per lo folle tempo che m’ha giunto,  
mi cangio di mia ferma opinione  
in altrui condizione,  
sì ch’io non mostro quant’io sento affanno  
là ‘nd’eo ricevo inganno:  
che dentro da lo cor mi pass’Amanza,  
che se ne porta tutta mia possanza.

*Poi che di doglia cor conven ch’i’ porti* (XI) costituisce un esempio eccezionale di canzone monostrofica, lasciata volutamente interrotta dal poeta. Nei primi versi dell’unica stanza della canzone troviamo la

presa di coscienza da parte del poeta del proprio inevitabile destino di dolore, causato dalla frustrazione scaturita dall'attesa di un "piacere" (v. 2) che però non arriva. Al v. 2 c'è la metafora dell'"ardente foco" per indicare il tormento della passione amorosa. Da uno stato di salute e di piena efficienza delle proprie facoltà vitali la folle passione d'amore ha gettato l'io lirico in una condizione di profondo sconforto e di totale alienazione. Il poeta esprime allora il proposito di rivelare, di dare poetica testimonianza di come abbia fatto a ridursi nello stato in cui si trova ora. Egli dichiara la morte del suo cuore, assieme a quella dei suoi "spiriti" (v. 5), e afferma che se la morte non fosse paradossalmente un sollievo per lui, farebbe piangere di compassione persino Amore stesso. Al v. 9 la congiunzione avversativa "ma" in posizione iniziale introduce un brusco ripensamento provocato dalla follia amorosa: il poeta cambia idea ("mi cangio di mia ferma opinione", v. 10) e decide di non mostrare più l'angoscia (l'"affanno", v. 12) che prova nel luogo in cui ha avuto origine l'inganno d'amore (cioè nel cuore); Guido non si sente più in grado di svolgere il suo iniziale proposito di rivelare la propria sofferenza interiore<sup>137</sup>. L'idea che il sentimento d'amore sia ingannevole, proprio per la sua natura paradossale, si trova anche in Guido Guinizzelli, il quale dice: "se non ch'audit'ho dire/che'n quello amare è periglioso inganno/che l'omo a far diletta e porta danno" (II, vv. 22-24). "Amanza" al v. 14 potrebbe essere riferito ad Amore, oppure alla donna, la quale trafigge il poeta dentro al cuore, portando via con sé tutta la sua energia vitale (la "possanza", v. 15), con riecheggiamento di nuovo di un altro verso di Guinizzelli, che dice: "Nascosa morte porto in mia possanza" (IX, v. 9).

Perché non fuoro a me gli occhi dispentì  
o tolti, sì che de la lor veduta  
non fosse nella mente mia venuta

---

<sup>137</sup> Giuliano Tanturli, *La terza canzone di Cavalcanti: "Poi che di doglia cor conven ch'i' porti"*, in "Studi di Filologia Italiana", XLII, 1984, pp. 5-26.

a dir: “Ascolta se nel cor mi senti”?

Ch'una paura di novi tormenti  
m'aparve allor, sì crudel e aguta,  
che l'anima mia chiamò: “Donna, or ci aiuta,  
che gli occhi ed i' rimagnàn dolenti!”

Tu gli ha' lasciati sì, che vene Amore  
a pianger sopra lor pietosamente,  
tanto che s'ode una profonda voce

la quale dice: “Chi gran pena sente  
guardi costui e vederà 'l su' core,  
ch'è morto 'l porta 'n man, tagliato in croce”.

Il sonetto *Perché non fuoro a me gli occhi dispenti* (XII) si apre con una desolata recriminazione contro i propri occhi, i primi responsabili della genesi del sentimento d'amore: infatti, fu attraverso la loro facoltà visiva, racconta il poeta, rievocando il momento preciso in cui avvenne l'innamoramento, che l'immagine della donna penetrò nella sua mente e che egli sentì la sua misteriosa voce chiedergli minacciosamente se percepisse la sua dolorosa presenza nel cuore. La descrizione cavalcantiana del modo in cui ha avuto origine l'innamoramento corrisponde alla definizione di Andrea Cappellano, il quale nel *De Amore* aveva detto che l'amore “procede da visione”<sup>138</sup>. Cavalcanti però fa riferimento qui, attraverso l'ellissi del soggetto, anche al processo di trasfigurazione della donna in *phantasma* mentale: è l'immagine della donna, penetrata grazie alla vista degli occhi, a parlare nella mente del poeta. Nella seconda quartina l'io lirico dice di essere stato allora improvvisamente colto da un indefinito e ignoto sgomento (“paura di novi tormenti”, v. 5). Siamo ben lontani dal *timor* ovidiano ripreso dai rimatori cortesi, che si limitavano a descrivere il timore reverenziale

---

<sup>138</sup> Andrea Cappellano, *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, SE, Milano, 1996, p. 15.



nei confronti della superiorità della donna. La “paura” (v. 5) in Cavalcanti è invece un’angoscia repentina e inesplicabile, violenta e lancinante che provoca il collasso delle facoltà razionali, è paura della sofferenza che genera essa stessa sofferenza, in un ineluttabile circolo doloroso dei processi interiori. Essa si manifesta in maniera così feroce e pervasiva da provocare la disperata implorazione di pietà da parte dell’anima, la quale grida invocando la donna e chiedendole aiuto affinché l’anima e gli occhi non rimangano “dolenti” (v. 8), in un dialogo che si immagina avvenuto sempre all’interno della dimensione psichica del poeta. Nella prima terzina, attraverso il pronome alla seconda persona singolare “tu” (v. 9), si sottolinea il passaggio all’alienata denuncia della situazione presente: la donna ha ridotto l’anima e gli occhi del poeta in uno stato tale che Amore, emotivamente partecipe al suo dolore, arriva a piangere, chinandosi su di essi (si noti qui la rappresentazione fortemente antropomorfizzata di Amore) e al punto che si ode “una profonda voce” (v. 11), una voce *de profundis*, che risuona nello spazio metafisico della mente e che ricorda le misteriose e luttuose voci scritturali, la quale dice che chi “gran pena sente” (v. 12) cioè chi, in virtù della comune esperienza del dolore, può provare compassione per il poeta, guardandolo, vedrà il suo cuore privo di vita, che l’io lirico porta nel palmo della mano (come un martire che ostenta la parte di sé simboleggiante il proprio martirio), “tagliato in croce” (v. 14): immagine inedita nella poesia d’amore, che allude alla passione di Cristo. Attraverso l’utilizzo di immagini di derivazione scritturale, il poeta in questo sonetto proietta la propria tragedia personale in una dimensione assoluta e universale, nella quale ogni uomo può riconoscersi, quindi andando molto oltre rispetto al dialogo cortese tra l’io individuale e madonna: qui l’io lirico cerca una corrispondenza universale con un pubblico che possa rispecchiarsi nella propria vicenda esemplare.

Voi che per li occhi mi passaste 'l core

e destaste la mente che dormia,  
guardate ora a l'angosciosa vita mia,  
che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore,  
che' deboletti spiriti van via:  
rimane figura sol en signoria  
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa virtù d'amor che m'ha desfatto  
da' vostr'occhi gentil' presta si mosse:  
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,  
che l'anima tremando si riscosse  
veggendo morto 'l cor nel lato manco.

Il sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (XIII) si apre con il disperato appello alla donna amata, che si rivela subito un pretesto per il poeta per descrivere la propria condizione interiore. Il v. 1 richiama un verso di Guinizzelli: "che passao per li occhi e 'l cor ferìo" (VIII, v. 10). Prima Cavalcanti rappresenta il processo sensoriale di apprendimento della passione attraverso gli occhi, come Guinizzelli, poi fa un passo avanti rispetto al modello: fa riferimento al coinvolgimento delle facoltà intellettive, la "mente" (v. 2) e l'"anima" (v. 13), e di quelle vitali, il "core" (v. 1) e gli "spiriti" (v. 6). La donna mediante gli occhi ha trafitto il cuore del poeta e ha risvegliato i suoi processi mentali, determinando il passaggio di amore da potenza ad atto. Dante dirà: "Io mi senti' svegliar dentr'a lo core/ uno spirito amoroso che dormia" (*Vita nuova*, XXIV, 7-9). Poi il poeta passa a parlare di Amore personificato che avanza come un guerriero massacrando con grande forza chiunque gli opponga resistenza, ossia le ormai stanche e fiacche forze vitali, i "deboletti spiriti" (v. 6), i quali, incapaci di resistere, abbandonano il cuore. Si tratta della consueta

metafora bellica della battaglia di Amore, descritta attraverso l'uso di un lessico tecnico della guerra (qui ad esempio troviamo “tagliando” e “valore” al v. 5). Restano solo l'aspetto di una persona viva e una fievole voce in grado di manifestare soltanto il proprio dolore. Il v. 8 di questo sonetto ricorda la bella e tragica immagine tratta dal mito di Eco delle *Metamorfosi* di Ovidio. La ninfa Eco, innamoratasi dell'egocentrico Narciso e da questi disprezzata, si rifugia nei boschi e si consuma d'amore, fino a che di lei non rimangono che le ossa e la voce. Le ossa si trasformano in sassi, mentre la sua voce si ode ancora tra i monti: “omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa”, cioè “dappertutto si sente: è il suono, che vive in lei” (*Metamorfosi*, III, vv. 398-401).<sup>139</sup> Nelle terzine il poeta dice che questa “vertù d'amor” (v. 9), cioè questo potere proprio della donna di suscitare la passione, che ha distrutto il poeta, si è repentinamente mosso dagli “occhi gentili” (v. 10) di lei. Cavalcanti al v. 9 utilizza significativamente il verbo “disfatto”, che proviene da Guinizzelli, VIII, vv. 7-8: “Dice lo core agli occhi: ‘Per voi moro’,/e li occhi dice al cor: ‘Tu n’hai desfatti’; tra l’altro anche lì in rima con “tratti” (v. 6). La *iunctura* “occhi gentili”, già presente in qualche componimento provenzale, è ripresa da Cavalcanti per il tramite della forte immagine guinizzelliana del “gentil sguardo” che “ancide” del sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (VI, vv. 1-2). Al verso 11 troviamo il *topos* del dardo amoroso, ripreso ancora dal medesimo sonetto di Guinizzelli: “ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo” (VI, v. 5). Segue l'immagine tipicamente cavalcantiana dell'improvviso riscuotersi dell'anima tremante (“che l'anima tremando si riscosse”, v. 13), che corrisponde al destarsi della mente del v. 2, alla vista del cuore trafitto nella parte sinistra del petto, con il ritorno all'immagine del v. 1, in una sorta di composizione circolare.

---

<sup>139</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1979, III, vv. 356-401, pp. 110-113.

Noi siàn le triste penne isbigotite,  
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,  
ch'avemo scritte dolorosamente  
quelle parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite  
e siàn venute a voi qui di presente:  
la man che ci movea dice che sente  
cose dubbiose nel core apparite;

le quali hanno destrutto sì costui  
ed hannol posto sì presso a la morte,  
ch'altro non n'è rimasto che sospiri.

Or vi preghiàn quanto possiàn più forte  
che non sdegniate di tenerci noi,  
tanto ch'un poco di pietà vi miri.

Il sonetto *Noi siàn le triste penne isbigotite* (XVIII) costituisce un originalissimo esempio di rappresentazione della natura irrazionale e autoreferenziale dell'amore (addirittura in questo sonetto la vicenda amorosa rimane del tutto implicita) e di disgregazione dell'io lirico. Qui a parlare in prima persona sono direttamente gli strumenti scrittòri del poeta, le "penne" (v. 1), le "cesoiuzze" e il "coltellin" (v. 2), che hanno materialmente permesso la scrittura delle poesie che il pubblico ha avuto modo di udire fin qui, i quali, separatisi dal poeta ormai stremato, esprimono l'intimo bisogno di coralità ed implorano presso i lettori compassione e accoglienza. Gli utensili atti alla scrittura sono qui le proiezioni dell'interiorità dell'io lirico, a loro sono riferiti gli aggettivi "triste", "isbigotite" (v. 1) e "dolente" (v. 2), che di solito troviamo riferiti all'anima del poeta. Il verso 4 sembra fare riferimento ad un componimento del quale il presente sonetto sarebbe accompagnatore: forse, come ha ipotizzato Gianfranco Contini, in origine il sonetto accompagnava la ballata successiva *I' prego voi che di*

*dolor parlate* (XIX) per la consonanza della richiesta finale di pietà del sonetto con l'appello iniziale della ballata; invece Guglielmo Gorni in base all'esame della tradizione manoscritta ha individuato una serie di nove sonetti, che costituirebbero una silloge originaria, chiusa dal sonetto in questione<sup>140</sup>. Il primo verso della seconda quartina sembra introdurre una spiegazione razionale dei motivi per cui le penne siano "partite" (v. 5), abbandonando il poeta. Si noti che il verbo "partire" di solito indica il venir meno delle forze vitali e la fuga degli "spiritelli", il cui ruolo qui è eccezionalmente assunto dagli strumenti scrittori. Essi riferiscono che la "mano" (v. 7) che le faceva muovere, che rappresenta per metonimia l'atto della scrittura nel quale si identifica l'io lirico e che ora diventa un'altra *persona* della drammatizzazione, dice che "sente cose dubbiose nel core apparite" (v. 8). L'indeterminatezza di questo verso esprime la paura intesa come sgomento improvviso e totalmente irrazionale, e quindi inspiegabile, che ha assalito il cuore del poeta, annientandolo e riducendolo in punto di morte. I "sospiri" (v. 11) sono l'unica cosa che gli rimane (di nuovo si può cogliere un riferimento al finale del mito di Eco, raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, III, vv. 395-401). La terzina finale consiste, come anticipato, nella corale richiesta di asilo e di pietà da parte degli strumenti della scrittura presso i lettori.

## **8. La rappresentazione mentale della donna: il tema del *phantasma* amoroso**

l'prego voi che di dolor parlate  
che, per vertute di nova pietate,  
non disdegniate – la mia pena udire.

Davante agli occhi miei vegg'io lo core  
e l'anima dolente che s'ancide,

---

<sup>140</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 114.

che mor d'un colpo che li diede Amore  
ed in quel punto che madonna vide.  
Lo su' gentile spirito che ride,  
questi è colui che mi si fa sentire,  
lo qual mi dice: "E' ti convien morire".

Se voi sentiste come il cor si dole,  
dentro dal vostro cor voi tremereste:  
ch'elli mi dice sì dolci parole,  
che sospirando pietà chiamereste.  
E solamente voi lo 'ntendereste:  
ch'altro cor non poria pensar né dire  
quant'è 'l dolor che mi conven soffrire.

Lagrima ascendon de la mente mia,  
sì tosto come questa donna sente,  
che van faccendo per li occhi una via  
per la qual passa spirito dolente,  
che entra per la mia sì debil mente  
ch'oltra non puote color scoprire  
che 'l 'maginar vi si possa finire.

La ballata *I' prego voi che di dolor parlate* (XIX) si apre nuovamente con una invocazione di ascendenza geremiana (*Lam.*, 1, 12: "O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus") rivolta ad un ristretto pubblico di destinatari, cioè soltanto a coloro che possono condividere la pena del poeta in quanto hanno sperimentato essi stessi in prima persona la sofferenza d'amore. Qui l'io lirico è l'alienato testimone "oculare" della propria condizione interiore: egli "vede" davanti ai suoi occhi il cuore e l'anima, che viene uccisa da un colpo inferto da Amore, proprio nel preciso momento in cui vede "madonna" (v. 7). Qui Cavalcanti temerariamente mette in scena la "morte" dell'anima, la quale è fisiologicamente in simbiosi con il cuore. È il "gentile spirito" (v. 8) emanato dal sorriso della donna che gli si fa "sentire" (v. 9), esercitando un'azione dolorosa sulle sue facoltà

psichiche, che gli dice: “È inevitabile che tu muoia” (v. 10). Si tratta del medesimo annuncio di morte emesso da Amore in VIII, v. 6 e in IX, v. 42. Anche se qui l’attitudine della donna non è ostile, gli effetti che il suo sorriso produce sul poeta sono decisamente negativi.

La seconda strofa si apre con un periodo ipotetico: se i lettori potessero provare personalmente la sofferenza percepita dal cuore del poeta, tremerebbero, cioè avrebbero modo di comprendere profondamente il suo dolore, attraverso la condivisione della medesima manifestazione fisica del suo sgomento, ossia il “tremore” (v. 12). Il cuore dice parole così dolci che i destinatari invocherebbero, sospirando, pietà: si tratta di un paradosso. Le “sì dolci parole” (v. 13) del cuore non sono per Guido per nulla confortanti, anzi al contrario esse si rivelano insostenibili e quindi letali. Ai vv. 15-17 il poeta ribadisce il concetto, già espresso all’*incipit* della ballata, che solamente questa elitaria cerchia di lettori potrebbe comprendere ciò di cui sta parlando, poiché “altro cor” (v. 16), cioè un’altra persona, non dotata di cuore gentile e dunque priva di quella raffinata sensibilità interiore che è prerequisito indispensabile per essere un vero intendente d’amore secondo la concezione stilnovista, queste cose non sarebbe in grado né di dirle, né di pensarle.

Il poeta nell’ultima stanza dice che le lacrime, risalite con un moto ascensionale dalla sua “mente” (v. 18), si aprono una via attraverso gli occhi, tramite la quale, questa volta con un movimento dall’esterno verso l’interno, penetra un dolente spirito visivo recante l’immagine della donna, che entra nella mente ormai indebolita del poeta (“per la mia sì debil mente”, v. 22), la quale non è in grado di rivelare (“discovrire”, v. 23) l’immagine dell’oggetto percepito e quindi di portare a termine il processo immaginativo (“imagnar”, v. 24). La mente, sede della facoltà immaginativa secondo la psicologia aristotelica, non riesce a rendere percepibile, e dunque “visibile” nell’interiorità, l’effigie della donna attraverso la rimozione delle qualità sensibili (“color”, v. 23) di cui un oggetto deve essere

necessariamente spogliato affinché sia possibile astrarne il *phantasma*. La mente debilitata del poeta fallisce quindi nell'intento di portare a compimento il processo immaginativo di astrazione della forma intelligibile della donna amata, della quale è dunque impossibilitata a raggiungere una piena conoscenza.

La concezione d'amore di Guido Cavalcanti è meno compatta e coerente di quanto possa apparire ad un primo sguardo. È vero che nella maggior parte dei suoi componimenti si fa riferimento, come abbiamo visto sinora, ad un'esperienza tragica dell'amore vissuta esclusivamente all'interno della propria interiorità, che provoca nel poeta effetti destabilizzanti di angoscia e di disfacimento psicofisico, tali da impedirgli non solo di esprimere, ma anche di concepire razionalmente l'oggetto d'amore. L'io lirico a causa di questa passione irresistibile e ottenebrante, come abbiamo visto ad esempio nell'ultima ballata, è impossibilitato a completare il processo cognitivo di astrazione del *phantasma* amoroso. C'è tuttavia all'interno della raccolta un piccolo gruppo di componimenti, che va dal XXII al XXVI, in cui, quasi in contraddizione con le poesie precedenti, troviamo una concezione gioiosa ed euforica dell'amore: lo sguardo benevolo della donna amata, in questo caso, arresta miracolosamente il consueto processo di annientamento delle forze vitali, anzi risollewa gli spiriti debilitati, diventando per l'innamorato fonte di vitale beatitudine.

Io vidi li occhi dove Amor si mise  
quando mi fece di sé pauroso,  
che mi guardar com'io fosse noioso:  
allora dico che 'l cor si divise;

e se non fosse che la donna rise,  
i' parlerei di tal guisa doglioso,  
ch'Amor medesimo ne faria cruccioso,  
che fe' lo immaginar che mi conquise.



Dal ciel si mosse un spirito, in quel punto  
che quella donna mi degnò guardare,  
e vennesi a posar nel mio pensiero:

e li mi conta sì d'Amor lo vero,  
che ogni sua virtù veder mi pare  
sì com'io fosse nello suo cor giunto.

Nel sonetto *Io vidi li occhi dove Amor si mise* (XXIII) il poeta stesso dà testimonianza (“io vidi”, v. 1) della presenza di Amore negli occhi della donna, che ha provocato nell’io lirico un angoscioso e indefinito sgomento (“quando mi fece di sé pauroso”, v. 2). La paura in Cavalcanti, come abbiamo già detto, è un sentimento intrinseco alla passione amorosa e del tutto autoreferenziale, dunque ben diverso dal timore reverenziale di fronte alla perfezione della donna amata tipicamente cortese. Ai vv. 3-4 troviamo i consueti motivi dello sguardo della donna che provoca nel poeta un senso di inadeguatezza e del cuore che, alla vista della donna, subito si spezza. Il poeta ora parlerebbe in maniera così addolorata da suscitare la compassione di Amore in persona, se non si fosse verificato un evento miracoloso: il sorriso della donna. Troviamo l’abituale immagine iperbolica dell’afflizione di Amore, ovvero dell’artefice stesso di questa dolorosa passione amorosa, di colui che ha provocato la formazione nella facoltà immaginativa del *phantasma* che si è impossessato della mente del poeta (“che fe’ lo immaginar che mi conquise”, v. 8). Da notare come Guido riferisca il predicato del v. 8, “mi conquise”, non alla donna reale, bensì alla sua proiezione mentale.

Nella prima terzina il poeta dice che nel momento in cui la donna amata lo degnò di un suo sguardo, “si mosse” dal cielo uno “spirito” che venne a posarsi nel suo “pensero” (vv. 9-11). Qui viene ripresa da Cavalcanti l’immagine evangelica della discesa dello Spirito Santo nell’episodio del Battesimo di Gesù: “Quia vidi spiritum descendentem

quasi columbam de coelo, et mansit super eum” (*Ioan.* 1, 32)<sup>141</sup>. Questa citazione conferisce un’aura miracolosa alla straordinaria intellesione dell’oggetto d’amore: qui, in maniera del tutto eccezionale, lo spirito visivo emanato dallo sguardo dell’amata va a posarsi nella mente del poeta, permettendogli la piena intellesione del *phantasma* della donna, che normalmente è preclusa alla mente umana. Probabilmente quando Gianni Alfani afferma che Guido Cavalcanti “è sol colui che vede Amore” (IV, 19), fa riferimento proprio a questa poesia. Nella seconda terzina infine il poeta dice che lì, nel luogo dove avviene l’intellessione, cioè nel suo “pensero” (v. 11), lo spirito della donna gli rivela la vera essenza di Amore (“d’Amor lo vero”, v. 12), cosicché al poeta sembra di poter contemplare tutte le sublimi qualità della donna, di solito per lui inconcepibili, come se egli fosse penetrato all’interno del cuore di lei. Al sonetto appena letto viene associata, per la forte affinità tematica, la ballata che chiude questa serie, ossia *Veggio negli occhi de la donna mia* (XXVI):

Veggio negli occhi de la donna mia  
un lume pien di spiriti d’amore,  
che porta uno piacer novo nel core,  
sì che vi desta d’allegrezza vita.

Cosa m’avèn, quand’i le son presente,  
ch’i no la posso a lo ‘ntelletto dire:  
veder mi par de la sua labbia uscire  
una sì bella donna, che la mente  
comprender no la può, che ‘mmantenente  
ne nasce un’altra di bellezza nova,  
da la qual par ch’una stella si mova  
e dica: “La salute tua è apparita”.

Là dove questa bella donna appare  
s’ode una voce che le vèn davanti

---

<sup>141</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di De Robertis, cit., p. 75.

e par che d'umiltà il su' nome canti  
sì dolcemente, che, s'ì 'l vo' contare,  
sento che 'l su valor mi fa tremare;  
e movonsi nell'anima sospiri  
che dicon: "Guarda; se tu coste' miri,  
vedra' la sua virtù nel ciel salita".

In questo componimento, come ha notato Marcello Ciccuto, Cavalcanti giunge "al punto più elevato di un processo di rarefazione delle immagini, quasi a definitiva consunzione delle sue virtù descrittive"<sup>142</sup>. Il poeta vede negli occhi della donna amata una luce piena di spiriti d'amore, capace di infondere nel suo cuore una gioiosa energia vitale. Ormai l'apparizione della donna, definitivamente sottratta alla dimensione "storica" dell'incontro, è collocata in una dimensione fuori dal tempo. Questo aspetto verrà ripreso e sviluppato da Dante nel celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita nuova*, XXVI), tutto incentrato sulla descrizione degli effetti catartici e dell'elevazione morale prodotti dall'apparizione e dal saluto della donna. Nella prima stanza della ballata qui il poeta tenta di raccontare che cosa prova quando si trova in presenza dell'amata. Però si tratta di qualcosa di inesprimibile razionalmente e di incomprendibile per l'intelletto. Al poeta pare di veder uscire dalla sua "labbia" (v. 7), che qui è sineddoche per "volto", la *forma* della donna, ovvero le sue qualità separate dalla materia, che vengono astratte nella facoltà immaginativa e che la mente non è in grado di concepire, ma ecco che subito esce un'altra *forma* mentale della donna di inaudita bellezza ("ne nasce un'altra di bellezza nova", v. 10), dalla quale pare che scaturisca una stella e che dica: "È apparsa la tua salvezza". Si tratta dell'eccezionale rappresentazione dell'intellezione finale del *phantasma* amoroso che, come abbiamo visto, di norma è resa impossibile dall'offuscarsi della mente a causa della passione d'amore. La rappresentazione del

---

<sup>142</sup> Cavalcanti, Rime, a c. di M. Ciccuto, cit., p. 114.

processo intellettuale raggiunge l'acme con la citazione scritturale al v. 12 da un versetto di San Paolo: "Apparuit gratia Dei salvatoris nostri" (*Tt* 2, 11), cui si sovrappone un versetto dei Salmi: "Dic animae meae salus tua ego sum" (*Ps* 34, 3). La suggestiva immagine della "stella" (v. 11) rappresenta l'emanazione luminosa da parte dell'intelletto agente nella fase finale del processo cognitivo, che interessa l'intelletto possibile<sup>143</sup>. La "salute" del v. 12 è da intendersi nel senso terreno di "perfezione", che corrisponde, nella concezione averroistica, al conseguimento del massimo grado della conoscenza intellettuale da parte dell'uomo in questa vita.

Nella seconda stanza il poeta riporta il discorso al momento e al luogo preciso in cui avviene l'epifania della donna ("là dove", v. 13): in quel punto si sente una voce che precede e annuncia la sua venuta, celebrando con il canto il suo nome "d'umiltà" (v. 15). Anche questa immagine è di derivazione scritturale. Inoltre qui "umiltà", l'attributo per eccellenza di Maria, non significa semplicemente "benevolenza" come nelle poesie della precedente tradizione cortese, ma, all'interno di un linguaggio poetico denso di citazioni bibliche come quello di Cavalcanti, si carica di un significato nuovo e passa ad indicare la virtù trascendente della donna. Il poeta dice che se lui volesse provare a descrivere tutto ciò, il sovrumano "valore" dell'amata lo farebbe "tremare" (v. 17): torna il *topos* della dichiarazione dell'ineffabilità, con la conseguente manifestazione somatica del tremore, indicante anche dal punto di vista fisico il disagio psichico del poeta. I "sospiri" al v. 18 non sono questa volta dei sospiri di dolore, bensì di estatica contemplazione della donna. Essi dicono al poeta che se lui guarderà la donna, vedrà la sua virtù, ovvero l'essenza della sua perfezione, ascisa al cielo. La ballata negli ultimi versi raggiunge il suo culmine con la citazione delle parole pronunciate dall'angelo nell'episodio dell'Ascensione in cielo di Cristo (*Act* 1, 11). La scena è fortemente

---

<sup>143</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, cit., pp. 144-5.

connotata in senso sacrale: viene evocata una condizione che trascende a tal punto le capacità umane, che il poeta non potrebbe esprimerla, se non attraverso questa suggestiva immagine.

Ai vv. 5-6 e 16-17 della ballata c'è il tema dello scacco dato dall'impossibilità per il poeta di parlare del proprio oggetto d'amore. Persino gli strumenti della filosofia razionale, di cui si avvale Cavalcanti per affrontare questa sfida, si dimostrano inadeguati al fine di comprendere ed esprimere ciò che, invisibile e irrazionale, si sottrae al metodo della ragione.<sup>144</sup> Allora il poeta tramite gli strumenti della poesia e attraverso "uno svolgimento confessatamente irrazionale"<sup>145</sup>, tenta di creare quella lingua per immagini che gli consenta di rappresentare ciò che dal punto di vista filosofico e razionale egli considera inconoscibile. Per questo Contini ha definito Cavalcanti "un nominalista del linguaggio, che usufruisce quello strumento a fini di euristica linguistica e immaginativa, e non mira alla conoscenza, della quale del resto dubita in sede razionale, ma alla rappresentazione".<sup>146</sup>

## ***9. Donna me prega, perch'eo voglio dire: la grande canzone dottrinale***

Da questa canzone, tanto difficile e sfuggente, quanto stimolante e affascinante per gli esegeti e i lettori più intrepidi, deriva con ogni probabilità la fama di "filosofo" che già i suoi contemporanei, e poi di conseguenza tutti gli studiosi e i critici delle epoche successive, hanno attribuito alla figura di Guido Cavalcanti.

*Donna me prega* (XXVII) da secoli mette alla prova i commentatori, che non hanno mai smesso di cimentarsi nell'ardua impresa di fornire una loro interpretazione alla canzone (a partire dal medico fiorentino Dino del Garbo, appartenente allo stesso periodo cronologico e culturale della canzone, allo Pseudo-Egidio Colonna, Marsilio Ficino, Pico della

---

<sup>144</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 97-99.

<sup>145</sup> Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 152.

<sup>146</sup> Ivi, cit., pp. 143-157.

Mirandola, fino ai commentatori moderni come, tra gli altri, Bruno Nardi, Maria Corti e Giorgio Inglese). Ancora oggi alcuni passaggi della canzone rimangono incerti. È evidente l'obiettivo speculativo del testo, volto ad esporre un organico sistema di pensiero attraverso l'uso di un linguaggio tecnico-filosofico, di una elegante struttura argomentativa e di una complessa ed ingegnosa tessitura metrica.

Nelle edizioni moderne essa è spesso preceduta dal sonetto di Guido Orlandi *Onde si move, e donde nasce Amore?* (App. II, 2) considerato da Domenico De Robertis il "sonetto-quesito" che funge da pretesto per la grande canzone dottrinale. Qualche studioso, come ad esempio Guido Favati, ha però ipotizzato che esso sia stato scritto in un secondo momento, sull'onda del successo della canzone<sup>147</sup>. Leggiamo anche noi il testo cercando di spiegare, nella maniera più asciutta possibile, il contenuto di ogni singola stanza della canzone, allo scopo di conoscere la generale concezione d'amore elaborata da Cavalcanti quale esito del proprio percorso poetico e filosofico, ma anche per comprendere in che cosa consista la profonda differenza rispetto alla visione dell'amore dantesca, che verrà invece affrontata nel prossimo capitolo.

Donna me prega, - per ch'eo voglio dire  
d'un accidente, - che sovente - è fero  
ed è sì altero, - ch'è chiamato "amore":  
sì chi lo nega - possa 'l ver sentire!  
Ed a presente - canoscente - chero,  
perch'io no spero - ch'om di basso core  
a tal ragione porti canoscenza:  
che senza - natural dimostramento  
non ho talento - di voler provare  
là dov'e' posa e chi lo fa creare  
e qual sia sua vertute e sua potenza,  
l'essenza - poi e ciascun suo movimento,  
e 'l piacimento - che 'l fa dire "amare",  
e s'omo per veder lo pò mostrare.

---

<sup>147</sup> Pirovano, *Il Dolce stil novo*, cit., p. 299.

In quella parte - dove sta memora  
prende suo stato, - sì formato - come  
diaffan da lume, - d'una scuritate  
la qual da Marte - vène, e fa demora.  
Elli è creato - da sensato; - nom'è  
d'alma costume - e de cor volontate.  
Vèn da veduta forma che s'intende,  
che prende - nel possibile intelletto,  
come in subietto, - loco e dimoranza;  
in quella parte mai non ha posanza,  
perché da qualitate non descende  
(resplende - in sé perpetual effetto:  
non ha diletto - ma consideranza);  
sì ch'e' non pote largir simiglianza.

Non è vertute, - ma da quella vène  
ch'è perfezione - (che se pone tale),  
non razionale, - ma che sente, dico.  
For di salute - giudicar mantene,  
che la 'ntenzione - per ragione vale:  
discerne male - in cui è vizio amico.  
Di sua potenza segue spesso morte,  
se forte - la vertù fosse impedita,  
la quale aita - la contraria via:  
non perché oppost'a naturale sia:  
ma, quanto che da buon perfetto tort'è,  
per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita,  
che stabilita - non ha signoria.  
A simel pò valer quand'om l'oblia.

L'essere è quando - lo voler è tanto  
ch'oltra misura - di natura - torna:  
poi non s'adorna - di riposo mai.  
Move, cangiando - color, riso in pianto,  
e la figura - con paura - storna.  
Poco soggiorna. - Ancor di lui vedrai  
che'n gente di valor lo più si trova.

La nova - qualità move sospiri  
e vol ch'om miri - in un formato loco,  
destandos'ira la qual manda foco  
(imaginar nol pote om che nol prova),  
né mova - già, però ch'a lui si tiri,  
e non si giri - per trovarvi gioco:  
né cert'ha (n) mente gran saver, né poco.

De simil tragge - compressione sguardo  
che fa parere - lo piacere - certo.  
Non pò coverto - star, quand'è sù giunto.  
Non già selvagge - le bieltà son dardo,  
che tal volere - per temere - è sperto.  
Consiegue merto - spirito ch'è punto!  
E' non si pò conoscer per lo viso  
compriso: - bianco in tale obietto cade;  
e, chi ben aude, - forma non si vede:  
dunqu'elli meno, che da lei procede.  
For di colore, d'essere diviso,  
assiso - in mezzo scuro, luce rade.  
For d'ogne fraude - dico, degno in fede,  
che solo di costui nasce mercede!

Tu puoi sicuramente gir, canzone,  
là 've te piace, ch'io t'ho sù adornata  
ch'assai laudata - sarà tua ragione  
da le persone- ch'hanno intendimento.  
Di star con l'altre tu non hai talento.

Nella prima stanza, che funge da proemio di tutta la canzone, il poeta dice che, per invito di una donna (potrebbe trattarsi della donna amata oppure, ipotesi più probabile, della personificazione della Filosofia), intende parlare di un "accidente" (v. 2), che spesso è crudele e potente, che è chiamato "amore". E aggiunge: chi nega ciò, possa provare su di sé la verità! Per questa materia, l'autore esige un lettore competente (cioè un interlocutore colto, che abbia sperimentato in prima persona la passione d'amore), poiché egli non si aspetta di certo che una persona



“di basso core” (v. 6) possa comprendere il suo ragionamento, infatti non ha nessuna intenzione di spiegare senza “natural dimostramento” (v. 8), cioè senza un’argomentazione secondo i metodi propri della filosofia naturale, le (otto) proprietà dell’amore: dove sia la sua sede, da che cosa sia originato, quale sia la sua virtù e quale la sua potenza, in che cosa consista la sua essenza, quali siano le alterazioni che provoca e il piacere che lo fa chiamare “amare” e se lo si possa mostrare alla vista.

Nella seconda stanza l’autore dice che l’amore ha origine e risiede in quella parte dove sta la memoria (che secondo la filosofia aristotelica è una potenza dell’anima sensitiva: è infatti nella memoria che si fissa l’immagine sensibile della donna amata). L’amore è attuato, nello stesso modo in cui la trasparenza viene messa in atto dalla luce, da un influsso oscuro che proviene dal pianeta Marte (origine dell’appetito irascibile, che non mira, come l’appetito concupiscibile, ad un contingente appagamento del desiderio, ma al possesso assoluto dell’oggetto del desiderio)<sup>148</sup>. Esso è creato da una sensazione, è la denominazione di una operazione dell’anima e di una volontà del cuore. Viene da un’immagine percepita dalla vista (“veduta forma”, v. 21) che si insedia nella memoria, e che, una volta purificata e universalizzata (trasformata quindi in “intelligibile”), va a collocarsi nell’intelletto possibile, come nel proprio sostrato. La passione amorosa non ha luogo nell’intelletto possibile perché l’intelletto, a differenza dell’anima sensitiva, non discende dalle qualità sensibili (l’intelletto, a differenza dei sensi, non è costituito da qualità; ad esso può arrivare soltanto l’dea astratta della donna, che diventa oggetto di contemplazione filosofica). Sull’intelletto possibile “resplende” l’atto eterno dell’intelletto agente, che agisce sull’intelletto potenziale come la luce, la quale trasforma i colori in potenza, al buio, in colori in atto; in esso non c’è il piacere, ma la contemplazione; ‘l’amore non offre somiglianza con nient’altro’ (G.

---

<sup>148</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, cit., pp. 147-161.

Inglese), oppure 'l'intelletto non può offrire alcuna corrispondenza analogica con ciò che avviene nell'anima sensitiva' (E. Fenzi).<sup>149</sup>

Nella terza stanza il poeta dice che l'amore non è una virtù morale, ma viene da quella virtù che è "perfezione" (nel senso di "piena attuazione di una potenza", cioè *entelechìa*), non l'anima razionale, ma la sensitiva. L'amore mantiene il giudizio morale fuori dalla "salute", poiché *l'intentio* (l'immagine impressa nella memoria) prevale sulla ragione, sulla razionalità: colui a cui è amico il vizio, non riesce più a discernere il bene dal male. Dalla potenza dell'amore consegue spesso la morte (nel senso di cessazione dell'attività intellettuale, che è la sola vera vita dell'uomo), ogniqualvolta venga impedita la facoltà che opera in direzione contraria, cioè la facoltà che permette di stabilire una *continuatio* con l'intelletto e di raggiungere il sommo bene, l'unica possibile felicità per l'uomo, costituita dall'intellezione.<sup>150</sup> Non perché l'amore sia opposto allo spirito naturale (quindi non perché vada contro natura), ma perché un uomo, distolto dal "buon perfetto" (ossia dalla felicità perfetta) per una causa accidentale, non può dire che abbia vita, in quanto non possiede più un sicuro dominio su di sé. 'Accade una cosa simile quando un uomo si dimentica totalmente la nozione del sommo bene' (G. Inglese e E. Fenzi). 'Accade una cosa simile, cioè che l'uomo non abbia più il controllo su di sé, quando dimentica l'amore e pratica la castità perpetua' (B. Nardi).<sup>151</sup>

Nella quarta strofa Cavalcanti dice che l'essenza dell'amore consiste in un desiderio che va "oltre misura di natura" (v. 44), cioè che oltrepassa ogni limite naturale, senza trovare mai appagamento. Cambiando il colorito dell'amante, trasforma il riso in pianto e ne sconvolge l'aspetto per la paura. Si rallegra poco. Il grado più alto della passione lo si trova nella "gente di valor" (v. 49), nei cuori gentili, di raffinata sensibilità. La nuova condizione produce sospiri e vuole che l'uomo contempi una

---

<sup>149</sup> Ivi, cit, p. 156.

<sup>150</sup> Ivi, cit., pp. 147-161.

<sup>151</sup> Ivi, cit., pp. 158.

certa forma immaginata (“in un formato loco”, v. 51) e si accende l’ira e si infiamma. “Imaginar nol pote om che nol prova” (v. 53): si tratta del *topos* stilnovistico dell’individuazione di un pubblico eletto, selezionato non tanto per la competenza letteraria, come nella precedente tradizione “cortese” (in cui il criterio selettivo era costituito dall’acume e dalla perizia formale richiesti ai lettori per poter comprendere in particolare le ermetiche ed oscure poesie del *trobar clus*), quanto piuttosto per la condivisione di un’etica, per la capacità, in virtù del proprio “gentil core”, di sentire quello che prova l’io lirico e di comprendere i moti della sua anima innamorata, per aver sperimentato in prima persona che cosa sia amore, con la conseguente esclusione ai non intendenti. Questo motivo è presente anche in Dante che, a proposito della “dolcezza” di Beatrice, dice che “intender no la può chi no la prova” (*Vita nuova*, XXVI, 7). Dunque da una parte amore vuole che l’innamorato guardi fissamente l’immagine della donna amata, elaborata dall’immaginazione e conservata nella memoria, dall’altra che non si muova, che rimanga immobile per quanto sia attratto verso di essa e che nemmeno si volti per trovare sollievo. Di certo, conclude il poeta, l’amante non dispone della propria saggezza, né grande né piccola.

Nella quinta stanza il poeta dice che da una persona di temperamento simile al proprio, dunque altrettanto nobile, proviene uno sguardo che fa sembrare il piacere sicuro. L’amore non può stare nascosto quando è così congiunto all’amante. Non sono le bellezze “selvagge”, cioè le donne rustiche, a ferire (le donne di bassa estrazione come le contadine infatti, secondo le pratiche sessuali dell’epoca, si conquistano facilmente *violento amplexu*, eventualmente anche senza il loro consenso), dal momento che tale desiderio (pertinente alla sfera dell’ira, non della concupiscenza) è sperimentato dal “temere”, è alimentato dall’ostacolo, dalla paura di fallire. ‘Questo è il compenso che ottiene lo spirito che è colpito (ossia la pena d’amore stessa)’ (G. Inglese) oppure ‘Ottiene una ricompensa colui che è colpito dal dardo

d'amore!' (E. Malato).<sup>152</sup> L'amore non si può conoscere, non può essere percepito attraverso la vista: la visibilità in tale oggetto viene meno. L'anima sensitiva non si vede, come sa "chi ben aude", dunque tanto meno l'amore, che è una passione che proviene da essa. L'amore privo di colore, privo della possibilità di essere diviso (dunque mancante di sostanzialità), insediato in una materia scura, respinge la luce. Torna il riferimento all'oscuro influsso di Marte del v. 18: il "mezzo scuro" (v. 68), in cui l'amore è collocato, non trasmette la luce. Naturalmente qui il "mezzo", cioè la materia, è da intendersi in senso metaforico perché l'amore, non essendo una sostanza, non può essere "assiso" in alcun "mezzo". A conclusione dell'ultima strofa, Cavalcanti sottolineando la propria sincerità, fuori da ogni possibile inganno ("for da ogni fraude", v. 69) e la propria credibilità (in quanto testimone "degnò di fede", v. 69), dice che solo dall'amore nasce "mercede": la ricompensa dell'amore è l'amore stesso.

Nel congedo il poeta si rivolge alla propria canzone, dicendole che ora può andare sicura, dovunque le piaccia, poiché egli l'ha adornata in maniera tale, che il discorso contenuto in essa possa essere apprezzato dalle persone "ch'hanno intendimento" (v. 74), cioè dai sapienti. Di stare con le altre, d'altronde, la sua canzone non ha alcuna intenzione.

## **10. *Perch'i' no spero di tornar giammai*: la ballata dell'esilio**

Perch'i' no spero di tornar giammai,  
ballatetta, in Toscana,  
va' tu, leggera e piana,  
dritt'a la donna mia,  
che per sua cortesia  
ti farà molto onore.

---

<sup>152</sup> Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il "disdegno" di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 46.

Tu porterai novelle di sospiri  
piene di dogli' e di molta paura;  
ma guarda che persona non ti miri  
che sia nemica di gentil natura:  
ché certo per la mia disavventura  
tu saresti contesa,  
tanto da lei ripresa  
che mi sarebbe angoscia,  
dopo, la morte, poscia  
pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte  
mi stringe sì, che vita m'abbandona;  
e senti come 'l cor si sbatte forte  
per quel che ciascun spirito ragiona.  
Tanto è distrutta già la mia persona,  
ch'i' non posso soffrire:  
se tu mi vuoi servire,  
mena l'anima teco  
(molto di ciò ti preco)  
quando uscirà del core.

Deh, ballatetta, a la tu' amistate  
quest'anima che trema raccomando:  
menala teco, nella sua pietate,  
a quella bella donna a cu' ti mando.  
Deh, ballatetta, dille sospirando,  
quando le sè presente:  
"Questa vostra servente  
vien per istar con voi,  
partita da colui  
che fu servo d'Amore".

Tu, voce sbigottita e deboletta  
ch'esci piangendo de lo cor dolente,  
coll'anima e con questa ballatetta  
va' ragionando della strutta mente.  
Voi troverete una donna piacente,

di sì dolce intelletto  
che vi sarà diletto  
starle davanti ognora.  
Anim', e tu l'adora  
Sempre nel su' valore

Rispetto agli altri componimenti della raccolta caratterizzati da un tono tragico, questa ballata che chiude la sezione della raccolta dedicata alle rime d'amore, presenta invece un tono più malinconico e nostalgico. L'uso frequente di diminutivi come "ballatetta" e "deboletta" (in rima ai vv, 37-39) conferisce alla ballata il carattere di un dolente e confidenziale dialogo tra il poeta e il proprio componimento, con l'originale estensione a tutte le stanze del modello, di solito riservato solamente al congedo dell'*envoi*.

Il poeta esorta la sua ballata, "leggera" e "piana" (v. 3), a recarsi in Toscana dalla sua donna, dalla quale essa verrà benevolmente accolta. Quindi il suo ruolo è quello di fungere da intermediaria tra il poeta, che in questo momento si trova lontano (forse in esilio a Sarzana?) e la donna amata. Nelle diverse stanze della ballata quasi come in una sorta di "testamento poetico", Cavalcanti ripercorre tutti i temi principali della propria poetica: al v. 6 c'è il motivo dei "sospiri" associati come sempre al "dolore" e alla "paura" (v. 7), che è un'altra importante parola-chiave della sua poetica; ai vv. 9-10 c'è il tema dell'individuazione dei destinatari della propria poesia che devono essere rigorosamente dotati di "gentil natura": la sua ballata deve circolare tra la gente giusta, che sia in grado di comprenderla, evitando quella "nemica di gentil natura" (v. 10), cioè vile. Al v. 14 troviamo un'altra importante parola-chiave cavalcantiana, ossia "angoscia" ed al v.15 al motivo della lontananza, che attraversa l'intera ballata, si associa il tema del presentimento di morte imminente. In questa ballata l'aspetto singolare è costituito dal fatto che il dolore del poeta e la sua paura della morte non sembrano strettamente legate alla sofferenza d'amore per la donna: questo è stato infatti considerato un

indizio a favore dell'ipotesi che si tratti davvero dell'ultimo componimento di Guido, composto proprio mentre si trovava in esilio a Sarzana, verso la fine della sua vita. Anche se bisogna sempre tener conto della letterarietà del tema, al quale non si dovrebbe cercare a tutti i costi di far corrispondere il reale riferimento ad un episodio autobiografico dell'autore, questa ballata sembra realmente un vero e proprio "testamento", come ha osservato Claudio Giunta, in particolare per due caratteristiche: la formula iniziale con la proposizione causale, tipica dei testamenti dettati prima di un viaggio, e poi per il fatto che il poeta, come in una sorta di ultimo biglietto d'amore, con l'aggiunta del motivo biblico della *commendatio animae*, alla fine raccomandi la propria anima alla ballata con il compito di condurla alla donna amata.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Pirovano, *Il Dolce stil novo*, cit., p. 307.





### **CAPITOLO 3. Guido, Dante e la dialettica sull'origine e sulla natura di Amore e sulle possibilità di conoscenza**

Quella tra Cavalcanti e Dante è sicuramente, come ha di recente ribadito Roberto Antonelli, l'“amicizia che fonda il periodo più splendido della nostra letteratura”<sup>154</sup>. La ricerca poetica e filosofica di Dante comincia infatti proprio sotto il magistero cavalcantiano all'inizio degli anni Ottanta del Duecento a Firenze. Come è noto, è stata riscontrata dagli studiosi l'influenza di Guido Cavalcanti, amico un po' più anziano e più esperto di Dante, non solo nell'attività poetica giovanile dantesca, dove essa appare sicuramente più evidente, ma in tutta la sua produzione, talora in maniera più implicita ed ambigua. È infatti possibile riconoscere la presenza del “fantasma” di Cavalcanti in tutte e tre le cantiche della *Commedia*, fino agli ultimi canti del *Paradiso*. Come ha suggestivamente osservato Gianfranco Contini: “Se la fase detta stilnovistica di Dante è poi di derivazione prevalentemente cavalcantiana, l'ombra e il pensiero di Cavalcanti lo accompagnano fino al termine d'una carriera tanto indeducibile dai suoi principi, ma in cui si séguita a fare i conti col patrono della sua giovinezza poetica (...). Nella *Commedia* la presenza di Cavalcanti aleggia in modo tanto più inquietante quanto più indiretto: inquietante per i posteri, non per lo scrittore, i cui silenzi, le cui reticenze, le cui oscurità e ambiguità sono ferree quanto tutto il resto”.<sup>155</sup> Cavalcanti è come un'ombra che segue Dante attraverso tutto il suo cammino, è il maestro da “esorcizzare”, con il quale Dante tenta di fare i conti fino alla fine del suo viaggio<sup>156</sup>, ma è anche il grandissimo poeta al quale

---

<sup>154</sup> Roberto Antonelli, *Premessa*, in N. Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, Roma, L'asino d'oro, 2010, p. 7.

<sup>155</sup> Gianfranco Contini, *Cavalcanti in Dante*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 433-45.

<sup>156</sup> Antonelli, *Premessa*, cit., p. 7.

Dante riconosce, e mai negherà fino alla fine, una straordinaria “altezza di ingegno”.

Il percorso poetico che va dai poeti delle Origini, con l'introduzione delle novità filosofiche nella cultura e nella poesia italiana dell'aristotelismo radicale, mediato dai pensatori arabi di Spagna, conduce infine alla profonda dialettica tra Cavalcanti e il suo più giovane allievo Dante. La ricerca sull'origine e sulla natura di Amore dei poeti siciliani, infatti, continua e si approfondisce nelle poesie e nei dibattiti degli autori toscani e in particolare con lo Stilnovismo si radicalizza in due opposte concezioni dell'amore: quello sensuale per la donna, da sempre cantato dai poeti d'amore, e quello spirituale per Dio, che si rifà invece alla dottrina cristiana dell'amore.

Attraverso i vivaci e polemici scambi poetici della seconda metà del secolo tra i rappresentanti della “vecchia maniera” di poetare, come Bonagiunta Orbicciani e Guittone d'Arezzo, e i poeti stilnovisti, in particolare Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, abbiamo modo di seguire in maniera abbastanza dettagliata le contestazioni e le critiche da parte dei primi nei confronti della “svolta” operata dal gruppo dei secondi, i quali, attraverso l'apparente coesione e corralità che inizialmente li contraddistingue, danno vita ad una poetica del tutto nuova.

Gli Stilnovisti infatti si differenziano dai rimatori della vecchia guardia per una serie di caratteristiche. Essi rimano esclusivamente d'amore, interpretano la dottrina d'amore alla luce delle nuove acquisizioni della filosofia naturale aristotelica, perseguono e difendono gelosamente un ideale di aristocrazia sentimentale, secondo il quale soltanto i “fedeli d'Amore”, dotati di “cuore gentile”, possono provare e quindi comprendere fino in fondo questo nobile sentimento. La loro poesia è caratterizzata da un minuzioso scavo nell'interiorità, dove risuona la voce di Amore stesso, da una forma “dolce” e “sottile”, ossia controllata e raffinata, dalla scelta privilegiata di determinate forme metriche e di un lessico poetico ben preciso e soprattutto da una rigorosa ed elitaria

selezione del pubblico, che dev'essere dotato di una colta e raffinata sensibilità.<sup>157</sup>

La conoscenza d'amore, legata ad una poesia e ad una lingua letteraria nuova, porta questi poeti anche alla straordinaria scoperta di un'identità umana nuova. Li induce a scrutarsi nel profondo della propria anima e ad affrontare la difficile, ma quanto mai affascinante e misteriosa questione dell'origine e della natura di ciò che va al di là della percezione dei nostri sensi, che gli uomini medievali definiscono *imaginatio* e *phantasia*.<sup>158</sup>

La parabola del sodalizio umano e poetico, seguito dall'insanabile frattura, di Cavalcanti e Dante è dunque ancora molto interessante per noi non solo per la curiosità verso le vicende biografiche dei nostri due più grandi poeti, ma soprattutto per il confronto, e poi lo scontro, dei due amici sull'insidioso terreno dell'origine e della natura dell'amore, dell'origine delle immagini quando pensiamo, sogniamo ed amiamo e delle possibilità di conoscenza dell'essere umano, ancora capace di suggerirci innumerevoli stimoli sorprendentemente attuali.

## **1. Il principio dell'amicizia: i sonetti di corrispondenza**

Inizialmente Cavalcanti e Dante sono legati da un intenso rapporto di amicizia e di solidarietà intellettuale. Infatti non solo Cavalcanti è il dedicatario della *Vita nuova*, che è la prima opera organica portata a termine da Dante<sup>159</sup>, ed è da questi frequentemente definito “primo amico” e “primo de li miei amici” all'interno del “libello”, ma la loro amicizia è attestata anche da una fitta corrispondenza poetica, che rivela, almeno all'inizio, una comune e solida condivisione di intenti e di vedute.

---

<sup>157</sup> Donato Pirovano, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 158-9.

<sup>158</sup> Noemi Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, Roma, L'asino d'oro, 2010, p. 10.

<sup>159</sup> Giuseppe Ledda, *Dante*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 9.

Da quale momento ha inizio il sodalizio poetico tra Cavalcanti e Dante? Stando a quello che ci racconta Dante stesso nei primi capitoli della *Vita nuova*, il sonetto che segna “quasi lo principio de l’amistà” tra lui e Guido è quello inviato da Dante ai più “famosi trovatori” del tempo, in cui il poeta narra il contenuto di un misterioso sogno, avuto in séguito al suo secondo incontro con Beatrice, e in cui chiede ai “fedeli d’Amore” di inviargli una risposta in versi con una loro interpretazione. Il sonetto si intitola *A ciascun’alma presa e gentil core* (Dante, *Vita nuova*, III e Cavalcanti, *Rime*, XXXVIIa):

A ciascun’alma presa e gentil core  
nel cui cospetto vèn lo dir presente,  
in ciò che mi riscrivan suo parvente  
salute in lor signor, cioè Amore.

Già eran quasi che aterzate l’ore  
del tempo che omne stella n’è lucente,  
quando m’apparve Amor subitamente,  
cui essenza membrar mi dà orrore.

Allegro mi sembrava Amor tenendo  
meo core in mano, e ne le braccia avea  
madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d’esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea.  
Appresso gir lo ne vedea piangendo.

Nella prima quartina Dante saluta i “fedeli d’Amore”, si rivolge cioè a coloro che possiedono gli indispensabili prerequisiti per essere considerati tali, ovvero l’anima innamorata e il cuore gentile, e che si riconoscono servi del medesimo signore, ossia Amore. Nella seconda quartina comincia l’esposizione della “maravigliosa visione” che si manifesta a Dante diciottenne subito dopo la seconda apparizione e il

saluto di Beatrice: nel sonno Amore gli appare all'improvviso con un aspetto che incute paura. È lieto mentre tiene in mano il cuore del poeta e tra le braccia Beatrice che dorme, avvolta in un drappo rosso. Ad un certo punto Amore sveglia la dormiente e le porge affabilmente da mangiare il cuore ardente del poeta, del quale ella si nutre esitante, ed infine si allontana, piangendo.

Tra le varie risposte ricevute, Dante cita solo il sonetto di risposta del "primo de li suoi amici", cioè Guido Cavalcanti, che si intitola *Vedeste, al mio parere, ogni valore* (Cavalcanti, XXXVIIb):

Vedeste, al mio parere, ogni valore  
e tutto gioco e quanto bene om sente,  
se foste in prova del signor valente  
che segnoreggia il mondo de l'onore,

poi vive in parte dove noia more  
e tien ragion nel cassar de la mente;  
sì va soave per sonno a la gente,  
che 'l cor ne porta senza far dolore.

Di voi lo core ne portò, veggendo  
che vostra donna la Morte chedea:  
nodrilla de lo cor, di ciò temendo.

Quando v'aparve che se 'n gia dogliendo,  
fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,  
ché 'l su' contraro lo venia vincendo.

Si tratta di un sonetto piuttosto ermetico e dal tono forse un po' ambiguo. Nella prima quartina troviamo la legittimazione da parte di Cavalcanti dell'esperienza amorosa del giovane Dante<sup>160</sup>: secondo il parere di Guido, Dante ha conosciuto tutte le virtù, tutta la gioia e tutto il benessere che si può provare, se è vero che è stato messo alla

---

<sup>160</sup> Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 205.

prova da Amore, definito come il “seignor valente” (v. 3) che regna sul mondo della nobiltà interiore, che vive dove non v’è “noia” (infatti secondo la concezione di Cavalcanti Amore nasce dal “piacere” (XIV, vv. 9-13), che è il contrario della “noia”, cioè dell’afflizione) e che esercita il proprio potere nel “cassar de la mente” (v. 6), cioè nella rocca della mente (immagine che riecheggia il *topos* classico dell’*arx mentis*). Ai versi 7 e 8 Guido, facendo riferimento al sogno raccontato da Dante, spiega che Amore visita le persone nel sonno in maniera così dolce e leggera, che ne porta via il cuore senza procurare dolore. Questa spiegazione rimanda al motivo della scorporazione del cuore della poesia trobadorica. Amore, prosegue Guido nella sua interpretazione, vedendo che la Morte desidera per sé la sua donna e temendo di perderla, le dà in pasto il cuore di Dante. Quando Dante vede che Amore se ne va via addolorato è perché il sogno si sta concludendo e perché il suo contrario, cioè la veglia sta ormai per sopraffarlo.

La visione gioiosa dell’amore esposta nei versi 1-6 del sonetto di Guido è parsa a più di uno studioso difficilmente conciliabile con la concezione tragica dell’amore tipicamente cavalcantiana, tanto da suscitare il sospetto che il tono del sonetto sia in realtà sarcastico e che la risposta di Guido mostri già i primi segni della sua insofferenza nei confronti delle visioni oniriche e delle fantasticherie della *Vita nuova*. In particolare il tono ironico potrebbe essere riscontrabile nell’espressione “se foste in prova del seignor valente” (v. 3), con la quale Guido sembra voler insinuare il dubbio sull’autenticità del racconto di Dante (che effettivamente più che un sogno sembra una lucida premonizione della morte di Beatrice), e poi nei due versi finali, in cui Cavalcanti sembra quasi voler richiamare l’amico sulla distinzione tra la visione fantastica del sogno e il pensiero cosciente della veglia.<sup>161</sup> In realtà forse il tono del sonetto non è ironico. Molti elementi sono infatti in linea con il pensiero di Cavalcanti: anche la componente positiva dell’amore è

---

<sup>161</sup> Ghetti, *L’ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 116-7.

presente, come abbiamo visto, in alcuni componimenti, accanto alla consueta visione drammatica della maggior parte delle poesie della raccolta, inoltre sono concetti pienamente cavalcantiani sia l'opposizione di Amore, che nasce dal piacere, con la "noia" al v. 5, sia la collocazione di Amore nel "cassar de la mente" al v. 6, anziché nel cuore. Cavalcanti però, nella prospettiva dantesca, non pare cogliere il vero significato del sogno e la sua luttuosa connotazione, che del resto all'inizio non vennero compresi da nessuno, come osserva Dante nel commento in prosa posto alla fine del sonetto nella rielaborazione *a posteriori* della *Vita nuova*, mentre ora il senso del sogno è chiarissimo anche ai "più semplici". Che sia da intendere quest'ultima frase dantesca come una "frecciatina" nei confronti di Guido, dotato di "altezza di ingegno", eppure incapace di comprendere il vero significato della prima visione preannunciante la morte di Beatrice? Potrebbe darsi. Dante qui sembra rifarsi alla dottrina dei sogni di Alberto Magno, il quale dopo la condanna della concezione naturalistica dei sogni esposta nel *De somniis* di Boezio di Dacia, aveva riportato in auge la teoria platonico-cristiana dei sogni di Agostino e di Macrobio e l'aveva affinata con alcuni elementi della fisiologia aristotelica. Secondo la classificazione scolastica, i sogni veri vanno interpretati o come delle rappresentazioni metaforiche della realtà (*somnia*), o come delle rivelazioni di quello che accadrà nel futuro (*visiones*), oppure come delle vere e proprie profezie (*oracula*).<sup>162</sup>

L'espressione più entusiastica dell'amicizia tra i due poeti è rappresentata dal sonetto di Dante indirizzato all'amico, che s'intitola *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, ovvero la poesia che per eccellenza esalta il mito corale dell'amore e dell'amicizia stilnovista<sup>163</sup>:

---

<sup>162</sup> Ivi, cit., p. 117.

<sup>163</sup> Roberto Rea, *Introduzione*, in Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 20.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io  
fossimo presi per incantamento  
e messi in un vassel ch'ad ogni vento  
per mare andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio  
non ci potesse dare impedimento,  
anzi, vivendo sempre in un talento,  
di star insieme crescesse il disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi  
con quella ch'è sul numer de le trenta  
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,  
e ciascuna di lor fosse contenta  
sì come credo che saremo noi.

Si tratta di un sonetto appartenente forse ad una fase antecedente alla composizione delle “nove rime”, scritto da un Dante non ancora ventenne. In esso le aspirazioni del piccolo gruppo dei poeti stilnovisti sono proiettate nella magica atmosfera dei romanzi arturiani: l’“incantamento” del v. 2 infatti non può che essere un riferimento all’incantesimo della nave fatata, luogo di gioia, di divertimento e di spensieratezza ad opera di mago Merlino. Dante immagina, in una sorta di *rêverie*, di trovarsi su una barchetta assieme al gruppetto dei “fedeli d’Amore” costituito, oltre che da se stesso, da Guido Cavalcanti e Lapo Gianni, con il coinvolgimento anche delle rispettive donne. Vengono qui affermati l’orgoglio per la superiorità poetica dell’eletta cerchia di amici e l’ideale di un’amicizia intellettuale e di un amore spirituale, che sono le caratteristiche essenziali della poetica stilnovista. Il vagheggiamento espresso da Dante in questo sonetto consiste nella realizzazione di una profonda e unanime adesione alla medesima etica e al medesimo modo di pensare (“in un talento”, v. 7) e ad un’assoluta adesione alla poesia di argomento amoroso (“ragionar



sempre d'amore", v. 12), in un clima di imperturbata serenità ed armonia.

La meno nota replica di Cavalcanti *S'io fosse quelli che d'Amor fu degno* (XXXVIII a-b), mostra invece una prima incrinatura del loro rapporto<sup>164</sup>:

S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno,  
del qual non trovo sol che rimembranza,  
e la donna tenesse altra sembianza,  
assai mi piacereia sì fatto legno.

E tu che sè de l'amoroso regno  
là onde di merzé nasce speranza,  
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza,  
ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno,

e tragge l'arco che li tese Amore  
sì lietamente, che la sua persona  
par che di gioco porti signoria.

Or odi maraviglia che d'el sia:  
lo spirito fedito li perdona,  
vedendo che li strugge il suo valore.

Cavalcanti con un tono cordiale ma risoluto declina l'invito di Dante. Guido esordisce con una protasi dell'irrealità: se lui fosse davvero colui che ebbe l'onore di essere un "fedele d'Amore", del quale ora non gli rimane che il ricordo e se la donna avesse un atteggiamento diverso nei suoi confronti, allora accetterebbe di buon grado l'invito a salire su quel vascello ("legno", v. 4). Nella seconda quartina il passaggio dalla prima persona "S'io" (v. 1) alla seconda persona "E tu" (v. 5) marca la distanza e la diversità di destino dei due amici. Dante infatti, dice Guido, appartiene all'"amoroso regno/là onde di merzé nasce speranza" (v. 5),

---

<sup>164</sup> Ivi, cit., p. 20.

ciò fa ancora parte della corte di Amore, si trova ancora nella positiva condizione di chi ha la speranza di ottenere una ricompensa amorosa, che spera cioè che il proprio amore possa essere corrisposto. Guido esorta ora l'amico a guardare la drammatica situazione in cui egli al contrario si trova, oppresso da un pesante stato di angoscia ("pesanza", v. 7), poiché la donna lo ha trafitto in maniera letale, nonostante o forse proprio a causa della sua attitudine gioiosa. Ma la cosa ancor più sorprendente è che lo "spirito fedito" (v. 13) del poeta, nonostante veda che la donna e Amore distruggono in questo modo le sue facoltà vitali, ha deciso di accettare lo stesso questo tipo di amore. La giustificazione apportata da Guido è dunque non solo la sua diversa condizione psicologica, ormai divenuta stabile, di amante dolorosamente non corrisposto, ma anche la sua amara presa d'atto della diversa concezione dell'amore come passione tragica ed irrazionale da lui maturata, evidentemente non conciliabile con il vagheggiamento dantesco di un amore positivo, fonte di perpetua felicità. Questo rifiuto ovviamente non è da poco: esso offre già i primi segnali di una profonda diversità nel modo di intendere l'amore tra i due amici.

Ci sono altri due sonetti di Cavalcanti indirizzati a Dante, che testimoniano una profonda intesa e una solida comunanza di ideali tra i due amici. Si tratta dei due sonetti che coinvolgono Lapo, il terzo amico invitato da Dante a salire sul magico "vasel". Nel primo, intitolato *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante* (XXXIX), Cavalcanti mostra di nutrire dei dubbi sull'autenticità dell'ispirazione poetica di Lapo e chiede quindi a Dante di verificare presso Amore se il loro comune amico sia davvero un amante sincero, poiché alla corte di Amore "non vi può om che sia vile servire" (v.10):

Se vedi Amore, assai ti priego, Dante,  
in parte là 've Lapo sia presente,  
che non ti gravi di por sì la mente  
che mi riscrivi s'e' lo chiama amante,

e se la donna li sembra avenante,  
ch'e' si le mostra vinto fortemente,  
ché molte fiata così fatta gente  
suol per gravezza d'amor far sembante.

Tu sai che nella corte là 'v'e' regna  
non vi può om che sia vile servire  
a donna che là entro sia renduta.

Se la sofferenza lo servente aiuta  
può di leggier cognoscer nostro sire,  
lo quale porta di merzede insegna.

Nel secondo sonetto Guido racconta a Dante una propria visione, in cui il poeta, svegliato all'improvviso da un sospiro messaggero proveniente dal cuore che gli ha trasmesso un messaggio di richiesta di aiuto da parte di Lapo, mosso a compassione, narra di essersi allora recato da Amore in persona, dipinto come un terribile arciere nell'atto di affilare i suoi dardi, con il proposito di intercedere in favore dell'amico. Il sonetto s'intitola *Dante, un sospiro messagger del core (XL)*:

Dante, un sospiro messagger del core  
subitamente m'asalì in dormendo,  
e io mi disvegliai allor, temendo  
ched e' non fosse in compagnia d'Amore.

Poi mi girai, e vidi 'l servidore  
di monna Lagia che venia dicendo  
"Aiutami, Pietà": sì che piangendo  
i' presi di mercè tanto valore

ch'i giunsi Amore ch'afilava i dardi.  
Allor lo domandai del suo tormento,  
ed elli mi rispuose in questa guisa:

"Di' al servente che la donna è presa

e tengola per far suo piacimento;  
e se nol crede, di' ch'agli occhi guardi".

## **2. La *Vita nuova*: una concezione spirituale dell'amore**

La *Vita nuova*, ovvero la prima opera d'impegno realizzata da Dante negli anni tra il 1293 e il 1295, si presenta come una riflessione retrospettiva dell'autore sulle proprie esperienze poetiche giovanili.<sup>165</sup> Dante infatti decide di includere solo alcune delle poesie da lui composte sino a quel momento: quelle conformi all'immagine che il poeta desidera costruire di sé, come in una sorta di autobiografia ideale. Il nuovo ordinamento conferito da Dante alle proprie poesie rispecchia sia lo sviluppo narrativo della storia d'amore per Beatrice, sia lo sviluppo poetico e stilistico del proprio percorso letterario.<sup>166</sup>

La particolare struttura di *prosimetrum* della *Vita nuova*, che consiste in un'antologia personale rigorosamente selezionata delle rime giovanili dell'autore, intervallata da brevi brani in prosa appositamente composti a posteriori, consente a Dante di reinterpretare in chiave esemplare la propria esperienza umana e poetica.<sup>167</sup>

Le parti prosastiche che precedono e seguono i 31 componimenti contenuti nella *Vita nuova* assolvono molteplici funzioni: quella di fornire il contesto narrativo della vicenda attraverso l'inserzione degli episodi autobiografici, quella di svelare i significati profondi delle poesie e le intenzioni del poeta mediante la loro giustificazione teorica ed infine quella di presentare delle riflessioni sulle proprie operazioni letterarie, offrendo un vero e proprio autocommento critico.<sup>168</sup>

Nella sua nuova edizione della *Vita nuova* del 1996 il critico Guglielmo Gorni ha deciso di ripristinare l'originaria suddivisione interna

---

<sup>165</sup> Ledda, *Dante*, cit., p. 9.

<sup>166</sup> Ivi, cit., p. 9.

<sup>167</sup> Salvatore Guglielmino, Hermann Grosse, *Il sistema letterario. Storia letteraria dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Principato, 2004, p. 148.

<sup>168</sup> Ledda, *Dante*, cit., p. 10.

dell'opera, riducendo il numero dei capitoli delle edizioni tradizionali da 42 a 31.<sup>169</sup> Ad ogni modo l'ordinamento delle poesie è rimasto lo stesso. Il libro risulta nettamente divisibile in due parti, al cui centro troviamo l'evento fondamentale della morte di Beatrice.

I componimenti più antichi rivelano gli influssi dell'apprendistato cortese del giovane Dante con alcune riprese dai maestri siciliani e siculo-toscani, ma la maggior parte delle poesie della prima parte della *Vita nuova* risente in maniera considerevole del duplice magistero di Guido Cavalcanti e di Guido Guinizzelli, ai quali Dante offre un ultimo commosso omaggio prima di approdare alla nuova fase della propria poetica, caratterizzata da un'interpretazione più personale dell'esperienza stilnovistica.

Di Cavalcanti riprende tanto le rime gioiose, incentrate sull'apparizione miracolosa della donna e sulla sua sembianza angelica, quanto quelle dolorose fondate sulla trascendenza e sull'irraggiungibilità della donna che provoca nell'innamorato gli effetti negativi dello sbigottimento e della lacerazione interiore. Inoltre Dante sviluppa e approfondisce i temi, già affrontati da Guinizzelli, della donna-angelo e delle virtù salvifiche attribuite alla donna amata, arrivando infine ad ideare lo "stilo de la loda", che costituisce il nucleo più vitale della *Vita nuova*.

Per risolvere il problema delle contraddizioni derivate dalla richiesta alla donna di una ricompensa amorosa (nel caso specifico, il suo saluto) Dante teorizza un amore totalmente disinteressato e pago di sé, attraverso la composizione di poesie in celebrazione della donna amata. Dopo la morte di Beatrice, evento necessario nella logica del racconto della *Vita nuova*, Dante scriverà poesie non più per una donna vivente, bensì per una donna realmente "beata" in cielo, che svolge la funzione di avviare Dante ad un cammino di perfezionamento interiore e addirittura di avvicinamento a Dio.

---

<sup>169</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova*, a c. di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Il “libello” si apre con la volontà dell’autore di leggere e di cercare il senso della propria esistenza tra le parole che sono scritte nel “libro della memoria”(I), delle quali, attraverso l’articolata metafora del libro, Dante si presenta come il fedele trascrittore.

Segue il racconto del primo incontro tra Dante e Beatrice, che avviene quando l’autore ha 9 anni, con la dettagliata descrizione delle reazioni dello spirito vitale, dello spirito animale e dello spirito naturale, secondo le conoscenze della medicina e della fisiologia, tratte dal *De spiritu et respiratione* (I, II, 4) di Alberto Magno<sup>170</sup>.

Beatrice viene definita dal poeta “la gloriosa donna de la mia mente”(II). Dante, a differenza di Guido, riferisce il termine “mente”, al campo semantico intellettuale, perciò già questa prima definizione di Beatrice è interpretabile come un indizio del passaggio dalla sfera della visione sensoriale, fonte di desiderio, a quella spirituale della contemplazione paga di sé.<sup>171</sup>

Dal giorno della prima apparizione di Beatrice Amore, alimentato dall’immaginazione, comincia a “signoreggiare” la mente di Dante, però egli precisa che mai successe che Amore lo reggesse “senza lo fedele consiglio de la ragione” (II).

Il secondo incontro avviene nove anni dopo quando Dante ha 18 anni. Subito dopo Dante, profondamente turbato, si rifugia nella sua camera e fa un sogno: Amore tiene fra le braccia Beatrice e la nutre con il cuore di Dante, poi si allontana con la fanciulla verso il cielo. Il significato del sogno gli pare oscuro, allora decide di inviare, come abbiamo visto, il sonetto del sogno, *A ciascun’alma presa e gentil core*, ai migliori poeti d’amore del tempo per chiedere loro un parere. I rimatori rispondono in maniera varia al poeta, il quale però accenna unicamente alla risposta di Guido Cavalcanti, poeta allora già affermato e considerato un maestro autorevole: da questo scambio poetico, dice Dante, nasce in

---

<sup>170</sup> Ghetti, *L’ombra di Cavalcanti*, cit., p. 114.

<sup>171</sup> Mario Marti, *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973, pp. 462-64.

sostanza la loro amicizia. Cavalcanti viene qui definito da Dante “quelli cui io chiamo primo de li miei amici” (III).

Secondo le convenzioni cortesi l'amore deve essere celato: Dante compone poesie per un'altra donna, detta “donna dello schermo”. In seguito alla partenza della donna, finge di innamorarsi di una “seconda donna dello schermo”. Però accade che la gente inizi a parlarne male, danneggiando la reputazione della donna. Segue una crisi che mette in luce le contraddizioni delle convenzioni cortesi. Beatrice, sdegnata con Dante, decide di togliergli il saluto (X).

Dante, paradossalmente proprio ora che è privato del saluto di Beatrice, propone una riflessione sul suo valore: si rende conto che il saluto di Beatrice era il fine del suo amore. Il saluto di Beatrice è in grado di infondere umiltà e altre mirabili virtù beatificanti in chi lo riceve. Il poeta rielabora il motivo del saluto della donna a partire dal motivo del saluto della poesia guinizzelliana. In particolare mette in luce la connessione fra le parole *saluto* e *salute*: il “saluto” della donna conferisce la “salvezza” spirituale all'amante.

Dante, sconvolto per la negazione del saluto, si ritira nella sua cameretta e fa un sogno in cui gli appare Amore che gli spiega i motivi della negazione del saluto da parte di Beatrice. Dante si è collocato al centro di una circonferenza che, nella cosmologia aristotelico-scolastica, è un punto che spetta solamente a Dio (XII). Mentre Guinizzelli aveva osato mettere al centro il “vano amor” per la donna, Dante ha commesso l'errore narcisistico di porre al centro se stesso .

Inizia la fase negativa del conflitto interiore, di ispirazione cavalcantiana: Dante è incapace di tollerare gli effetti sconvolgenti dell'apparizione dell'amata, di fronte alla quale trema, impallidisce, resta senza parole e senza respiro, fino ad arrivare a perdere conoscenza. Viene così deriso e preso in giro dalle donne che accompagnano Beatrice. Si tratta dell'episodio del “gabbo” (XIV). La sua disperazione viene sfogata in tre sonetti, che sono gli ultimi rivolti direttamente a Beatrice.

Infatti nel capitolo XVII Dante si ripropone di tacere finché non avrà trovato “una matera nuova e più nobile che la passata” per “dire” di lei. I capitoli XVIII e XIX segnano la svolta decisiva con la celebre canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore*. Nel brano in prosa viene riportato il dialogo con un gruppo di donne cortesi e intendenti d'amore, attraverso il quale il poeta prende coscienza delle contraddizioni della sua precedente concezione d'amore. Qual è il fine del suo amore? Prima il suo fine era il saluto, ora il suo fine è in quello che non gli può venir meno, e cioè “in quelle parole che lodano la donna mia”. D'ora in poi non chiederà mai più una ricompensa d'amore (nemmeno il saluto), ma troverà la piena soddisfazione amorosa nel comporre testi d'amore in lode di Beatrice. La beatitudine nel comporre poesie in lode di lei infatti non può essere in alcun modo tolta al poeta ed è in grado di metterlo al riparo da qualsiasi sofferenza e delusione.<sup>172</sup>

La nuova poesia non si rivolgerà più direttamente a Beatrice, bensì alle donne capaci di intendere i discorsi d'amore. Con la canzone *Donne ch'avete intellecto d'amore* ha inizio la fase più straordinaria da lui stesso definita lo “stilo della sua loda”. La novità consiste proprio nell'idea di un amore totalmente disinteressato. L'importanza innovatrice di questa canzone non a caso verrà ricordata nel XXIV canto del *Purgatorio*, in cui Bonagiunta Orbicciani dovrà riconoscere questa canzone come quella più rappresentativa delle “nove rime” e del “dolce stil novo”.<sup>173</sup>

Seguono i testi più significativi dello stilnovismo dantesco, in cui Dante sviluppa e carica di significati ancora più profondi alcuni temi dello stilnovismo guinizzelliano e cavalcantiano: gli effetti miracolosi della manifestazione della donna e del suo camminare per la via, il potere nobilitante e salvifico del suo saluto, la reciprocità di amore e cuore gentile ed infine la lode delle bellezze e delle virtù della donna.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 120.

<sup>173</sup> Ledda, *Dante*, cit., p. 14.

<sup>174</sup> Ledda, *Dante*, cit., p. 14.



L'associazione tra cuore nobile e amore con esplicito omaggio al "saggio" maestro Guinizzelli diventa nel sonetto di Dante una vera e propria identità (XX)

Dante opera un approfondimento e un superamento del motivo guinizzelliano della donna angelicata: la donna è un vero e proprio miracolo compiuto da Dio, "una cosa venuta/da cielo in terra a miracol mostrare" (XXVI), assume un significato sostanziale, non più da intendere solo in senso metaforico.

Dante riceve un primo annuncio in forma di visione della morte di Beatrice (XXIII), al quale corrisponde la canzone *Donna pietosa e di novella etade*. Viene affermata la necessità logica della scomparsa della Beatrice umana per il compimento della totale identificazione di Beatrice con l'amore divino.<sup>175</sup>

Segue una riflessione poetologica, che riguarda esplicitamente il rapporto con Cavalcanti (XXIV). Dante vede passare Giovanna, la donna amata da Cavalcanti e da questi soprannominata "Primavera", subito dopo appare Beatrice. Dante allora interpreta il nome "Primavera" come "prima verrà", cioè colei che apparirà prima di Beatrice. Giovanna precede l'apparizione di Beatrice come Giovanni Battista aveva preceduto e annunciato la venuta di Cristo. A Beatrice viene attribuito un valore cristologico, è una vera mediatrice e salvatrice designata da Dio. Ma questo episodio dice qualcosa anche sul rapporto tra i due poeti: a Cavalcanti è conferito il compito di annunciare e prefigurare la poesia che solo Dante, che nella *Commedia* si autodefinirà come colui che "cacerà dal nido" i due Guidi, riuscirà a superare e a portare a piena maturazione e compimento.

Il rapporto tra Cavalcanti e Dante già all'altezza della *Vita nuova* è molto complesso: Cavalcanti elabora una teoria dell'amore come passione immoderata e irrazionale, tale da sconvolgere il soggetto, incapace di controllarla attraverso la ragione. Dante riprende alcuni

---

<sup>175</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 124.

degli stilemi e dei motivi cavalcantiani per la rappresentazione drammatica della dinamica degli spiriti e per rime dell'amore doloroso. Ma il suo amore è accompagnato sin dall'inizio dalla ragione e indirizzato verso una spiritualizzazione e una santificazione. Perciò anziché portare verso gli abissi della sofferenza e della passionalità irrazionale, l'amore secondo Dante conduce verso un percorso di innalzamento morale e spirituale.<sup>176</sup>

Il passaggio ad una nuova sezione del libro (XXVIII) è segnato dal solenne tono biblico dell'*incipit* delle *Lamentazioni* del profeta Geremia per la caduta della città di Gerusalemme.

L'evento della morte di Beatrice è fondamentale però non viene esplicitamente rappresentato. È prefigurato nel sogno e poi rievocato nella sezione elegiaca delle poesie in morte di Beatrice.

Segue l'episodio della consolazione (XXXV). Un giorno mentre Dante vaga disperato per la città viene visto da una "gentil donna giovane e bella molto" che gli rivolge sguardi pieni di compassione e consolatori che presto si trasformano in sguardi amorosi (ci sono anche alcuni sonetti dedicati al nuovo amore). Questo amore viene bruscamente interrotto: infatti Beatrice appare a Dante in una visione onirica e lo induce al pentimento. Dante prova quindi vergogna per il suo desiderio malvagio (XXXIX).

L'errore prepara il passaggio all'"intelligenza nova" che fa ascendere il "peregrino spirito" del poeta nell'Empireo, dove può contemplare finalmente Beatrice, avvolta nella gloria della luce divina; da questo momento in poi l'amore per Beatrice dovrà essere celebrato in una modalità nuova (XLI). Dante compone il sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, in cui Beatrice è rappresentata come una beata in paradiso. La *Vita nuova* si conclude con questo finale ineffabile e insieme consolante.

---

<sup>176</sup> Ledda, *Dante*, cit., p. 15.

Nell'ultimo paragrafo in prosa (XLII) Dante dice di aver ricevuto una nuova "mirabile visione": "io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedicta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei". Dante non può dire le cose straordinarie e indicibili che ha visto a causa dell'insufficienza delle sue attuali capacità poetiche. Un giorno però rivelerà quanto ha veduto e scriverà una nuova opera: "io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna". L'oggetto della "mirabile visione" sarà argomento dei tre canti conclusivi del *Paradiso*: Beatrice spogliata di ogni dimensione umana è diventata simbolo della rivelazione, della grazia illuminante di Dio e della Teologia.<sup>177</sup>

La *Vita nuova* che si era presentata all'inizio come un'opera di ripensamento e di messa in prospettiva della propria poesia pregressa, si chiude in realtà con l'annuncio di una nuova opera poetica (ancora in quel momento allo stato di progetto indeterminato), destinata a superare definitivamente la fase poetica giovanile. L'opera qui annunciata, per noi che lo sappiamo, è con ogni probabilità il grande poema, che verrà scritto però ben dieci anni dopo. La *Commedia* può essere vista in qualche modo come l'adempimento di quella promessa.

La sfida per Dante è quella di arrivare a "raccontare Dio", ma la visione di Dio è davvero ineffabile, infatti verso la fine della *Commedia* Dante dirà: "Trasumanar significar per verba/non si poria" (*Par.* I). Anche l'"alta fantasia", la facoltà affascinante e misteriosa in grado di creare immagini in assenza dello stimolo esterno dell'oggetto, in questo caso viene meno. La ragione, per non dover ammettere il proprio fallimento, trova il suo inevitabile approdo nella fede.<sup>178</sup> In questo modo Dante appone la propria soluzione e il sigillo definitivo alla lunga e complessa ricerca della poesia d'amore in volgare durata per oltre due secoli di storia della letteratura.

---

<sup>177</sup> Ghetti, *L'ombra di Dante*, cit., p. 128.

<sup>178</sup> Ivi, cit., p. 130.

### 3. Gli indizi della rottura

Ci sono tutta una serie di documenti e di indizi che testimoniano una rottura tra Cavalcanti e Dante, avvenuta ad un certo punto del loro rapporto. Uno di questi è la famosa “rimenata” o “paternale” di Guido a Dante nel sonetto *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte* (XLI), secondo una brillante intuizione di De Robertis, scritto da Cavalcanti “in persona d'Amore”. Guido rivolge a Dante per ben tre volte l'accusa di viltà e mostra di non riconoscersi più nel modo di pensare, di comportarsi e soprattutto di intendere l'amore di Dante, la rottura è ormai avvenuta e difficilmente potrà essere sanata. Un ultimo estremo tentativo di correzione e di “guarigione” dell'amico è offerto in tono scherzoso da Cavalcanti nell'ultima terzina, in cui prescrive a Dante una specie di psicoterapia, una sorta di cura intensiva per cacciare via lo “spirito noioso” (v. 13) che lo affligge:

I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte  
e trovoti pensar troppo vilmente:  
molto mi dol della gentil tua mente  
e d'assai tue vertù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte,  
tuttor fuggivi la noiosa gente;  
di me parlavi sì coralemente,  
che tutte le tue rime avè ricolte.

Or non ardisco, per la vil tua vita,  
far mostramento che tu' dir mi piaccia,  
né 'n guisa vegno a te che tu mi veggi.

Se'l presente sonetto spesso leggi,  
lo spirito noioso che ti caccia  
si partirà dall'anima invilita.

Nel sonetto *Certe mie rime a te mandar vogliendo* (XXXVI) Guido dichiara che non manderà le poesie sul suo “greve stato” all’amico. Dante infatti non sarebbe in grado di sopportare le rime che descrivono la pesante condizione dolorosa in cui versa il poeta. Probabilmente il tono del sonetto è ironico e tra le righe si potrebbe forse leggere un’accusa di insensibilità a Dante:

Certe mie rime a te mandar vogliendo  
del greve stato che lo meo cor porta,  
Amor m’apparve in figura morta  
e disse: “Non mandar, ch’i’ ti riprendo,

però che se l’amico è quel ch’io ‘ntendo,  
e’ non avrà già sì la mente accorta  
ch’udendo la ‘ngiuliosa cosa e torta  
ch’i’ ti fo sostener tuttora ardendo,

temo non prenda sì gran smarrimento  
ch’avante ch’udit’aggia tua pesanza  
non si diparta da la vita il core.

E tu conosci ben ch’i’ sono Amore,  
per ch’i’ ti lascio questa mia sembianza  
e pòrtone ciascun tuo pensamento”.

Nel sonetto *Certo non è de lo ‘ntelletto accolto* (XLII): la frattura è ancora più grave e traumatica. Si tratta di un durissimo rimprovero da parte di Cavalcanti nei confronti di Dante, accusato di essere stato disonesto nel porsi “lieto”, dove lui invece è molto triste, nei confronti di una donna (si potrebbe supporre che monna Vanna sia stata còlta in inopportuna intesa con Dante, mentre invece si mostrava ostile nei confronti di Guido?) Non sapremo mai a quale episodio contingente si riferisca questo sonetto. Dal rammarico per la condotta dell’amico, Guido passa a parlare verso la fine del proprio dolente stato di prostrazione.

Certo non è de lo 'ntelletto acolto  
quel che staman ti fece disonesto:  
or come, già (com' a) mendico, presto  
t'aparve rosso spirito nel volto?

Sarebbe forse che t'avesse sciolto  
Amor da quella ch'è nel tondo sesto?  
o che vi-razzo t'avesse richiesto  
a por te lieto ov'i' son tristo molto?

Di te mi dòl e di me: guata quanto  
che me 'n fiede la mia donna 'n traverso,  
tagliando ciò ch'Amor porta soave.

Ancor dinanzi m'è rotta la chiave  
del su' disdegno, (ch'è) nel mi' cor verso,  
sì che n'ho l'ira, e d'allegrezza è pianto.

Un altro segnale che indica la rottura è costituito sicuramente dai “silenzi”, dalle “reticenze” e dalle “ambiguità” su Guido da parte di Dante nella *Commedia*, che appaiono in evidente contrasto con l'importanza che la figura di Cavalcanti aveva rivestito nella sua giovinezza e nella prima fase della sua produzione poetica, come anche la diffusa presenza di Guido nella sua opera maggiore, senza però mai essere esplicitamente nominato, fatta eccezione naturalmente per gli unici due sicuri passi cavalcantiani.

Infine un importante segnale rivelatore del dissidio, anche se non sin da subito riconosciuto come tale dagli studiosi, è costituito dall'argomentazione della grande canzone dottrinale di Cavalcanti, *Donna me prega, perch'eo voglio dire* (XXVII), che è stata finalmente interpretata come una sottile e puntuale confutazione del “libello”

dantesco, a partire da un'illuminante intuizione di Domenico De Robertis<sup>179</sup>.

#### **4. *Donna me prega*: una puntuale confutazione della *Vita nuova***

La *Vita nuova* e *Donna me prega* presentano due visioni dell'amore radicalmente diverse, anzi opposte: Dante persegue come abbiamo visto un ideale di amore, sotto il "fedele consiglio de la ragione", inteso come strumento di positiva edificazione ed elevazione spirituale a Dio, mentre invece Guido descrive l'amore come una passione travolgente e ottenebrante sottratta ad ogni controllo della ragione. Anzi dice che dalla sua potenza segue spesso la "morte" intellettuale e morale dell'uomo.

Come abbiamo potuto osservare nel primo capitolo, per oltre due secoli i poeti provenzali, i Siciliani, i Siculo-toscani ed infine gli Stilnovisti portano avanti un acceso e vivace dibattito sull'amore, che contiene non pochi problemi di fondo. Guido Guinizzelli tenta di cercare un compromesso, forse un po' traballante, quando di fronte alla contestazione di Dio, dà la sua celebre risposta: "Tenne d'angel sembianza".

La contraddizione fondamentale che attraversa questo lungo dibattito attraverso i secoli è il difficile rapporto tra l'amore sensuale dei poeti e la dottrina cristiana dell'amore, è una questione che attraversa anche le opere di Cavalcanti e Dante, fino ad emergere ad un certo punto in maniera sconvolgente nelle due opere dei due autori, arrivando addirittura a mettere in crisi le basi della loro solida amicizia umana e intellettuale.

Dante segue inizialmente segue la tradizione codificata della poesia d'amore, ma dopo la crisi avvenuta in seguito alla morte di Beatrice, nella *Vita nuova* conferisce al suo vissuto umano e letterario una

---

<sup>179</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di D. De Robertis, cit., p. 94.

coerente interpretazione che si coniuga perfettamente con i principi della dottrina cristiana. Guido evidentemente non mostra di gradire e di accettare l'interpretazione che Dante propone nel "libello", tra l'altro proprio a lui dedicato nonostante la distanza e l'inconciliabilità della sua visione rispetto a quella dantesca. La canzone *Donna me prega* potrebbe essere la reazione di Guido a questo coinvolgimento da parte di Dante nel dibattito e la sua puntuale e raffinata confutazione dell'ideologia che sta alla base della *Vita nuova*.

Lo studioso Enrico Malato, attraverso tutta una serie di indagini, condotte interrogando meticolosamente i testi dei due autori, ha infine ricostruito l'evoluzione dei rapporti tra Cavalcanti e Dante.<sup>180</sup>

Il primo problema che lo studioso si trova a dover affrontare è quello della cronologia di *Donna me prega*. La canzone, da sempre studiata e commentata dai critici indipendentemente dalla questione dei rapporti tra Cavalcanti e Dante, a causa dell'impossibilità di essere datata con sicurezza, è "rimasta sospesa in una sorta di dimensione temporale indefinita".<sup>181</sup> Molte delle risposdenze tra il testo della canzone e alcuni passi del "libello" dantesco sono state individuate dagli studiosi, ma sono state da essi interpretate come spunti di Cavalcanti ripresi e rielaborati da Dante, dando quasi per scontato che la canzone cavalcantiana fosse stata scritta prima della *Vita nuova* e ritenendo più verosimile che Dante avesse voluto "emulare" il più anziano maestro Cavalcanti, che non viceversa.

A partire da alcuni geniali suggerimenti critici di Domenico De Robertis, il quale ha curato e commentato prima un'edizione della *Vita Nuova* e successivamente delle *Rime* di Cavalcanti, gli studiosi hanno cominciato a considerare la relazione tra i due testi non solo in una prospettiva temporale rovesciata, ma anche in un rapporto dinamico diverso. Bisogna prendere atto del fatto che non c'è nulla nella *Vita*

---

<sup>180</sup> Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nuova e il "disdegno" di Guido*, Roma Salerno Editrice, 1997.

<sup>181</sup> Malato, *Dante e Guido Cavalcanti, cit.*, p. 18.



*nuova* che permetta di presumere che Dante avesse letto *Donna me prega* (fatta eccezione per le due possibili allusioni al v. 2 e al v. 53 di *Donna me prega*, individuate da Gianfranco Contini nella *Vita Nuova*, quando Dante afferma che “Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia” e quando nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* dice: “che ’ntender no la può chi no la prova”<sup>182</sup>). Mentre anzi proprio il fatto che Dante dedichi la *Vita nuova* a Guido e inserisca all’interno dell’opera frequenti affermazioni di stima e di complicità tra i due, come ad esempio quando alla fine del capitolo XXV conclude: “E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente”, spinge invece a supporre che Dante non fosse ancora a conoscenza dell’organico e coerente sistema di pensiero esposto da Guido nella sua canzone dottrinale. Se fosse possibile stabilire con sicurezza una datazione ravvicinata delle due opere, sarebbe legittimo pensare, come ha proposto Enrico Malato, che Cavalcanti abbia concepito e composto *Donna me prega* proprio allo scopo di rispondere al suo coinvolgimento al dibattito sulla natura di amore da parte di Dante nella *Vita nuova*; questa ipotesi sembra essere confermata dalla ricostruzione di una probabile data tra il 1294 il 1295.<sup>183</sup>

Giuliano Tanturli, partendo dall’osservazione di De Robertis, si è domandato se non siano presenti delle “ragioni interne” ai due testi che ne dimostrino la corretta consequenzialità<sup>184</sup> e, dopo un’attenta lettura dei due testi, è arrivato a sostenere che sia possibile cogliere in *Donna me prega* “un procedimento ragionativo” volto a costruire “una confutazione più che una dimostrazione”<sup>185</sup> e che l’allusione riscontrata da Contini in *Tanto gentile* vada letta come un calco formale, con un

---

<sup>182</sup> Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Rizzoli, 1970, p. 171.

<sup>183</sup> Enrico Malato, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id. *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 166 e ss.

<sup>184</sup> Giuliano Tanturli, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a c. di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, p. 3.

<sup>185</sup> Ivi, pp. 5-6.

intento probabilmente parodico.<sup>186</sup> Mentre invece non sembra plausibile questo stesso accento polemico e parodico nell'atteggiamento di Dante nei confronti di Guido all'interno della *Vita nuova*, a cui Dante riconosce il ruolo di referente ideale: "l'intenzione di Dante non è di contrapporsi all'amico, ma di coordinarsi, o meglio, di coordinare lui a sé."<sup>187</sup> Tanturli arriva infine alla conclusione che *Donna me prega* è la reazione di Guido alla pubblicazione della *Vita nuova* di Dante. Non tutti gli studiosi sono d'accordo, ad esempio Giorgio Inglese ha sollevato una serie di dubbi, dicendo che è difficile stabilire attraverso indizi interni quale testo sia venuto prima e quale dopo.<sup>188</sup>

Tutti gli studiosi comunque sono d'accordo nel sostenere la netta divaricazione tra la posizione di Dante nella *Vita nuova* e la posizione di Cavalcanti in *Donna me prega*. Se si prova ad analizzare la canzone dottrinale di Cavalcanti, immaginando che sia stata scritta non solo in un momento successivo, ma proprio in funzione di contestazione della *Vita nuova*, si può far emergere tutta una serie di considerazioni, riassumibili nei seguenti punti.

1. *L'incipit* della canzone: "Donna me prega, - per ch'eo voglio dire" ricorda l'esordio della canzone dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vita nuova*, XIX), inoltre la formula cavalcantiana richiama il passo in prosa della *Vita nuova*, in cui Dante dice: "mi disse questa **donna** che m'avea prima parlato, queste parole: "Noi **ti preghiamo che tu ne dichi** ove sta questa tua beatitudine" (XVIII, 6) e più avanti: "Appresso che questa canzone fue alquanto divulgata tra le genti, con ciò fosse che alcuno amico l'udisse, volontade lo mosse a **pregare me che io li dovesse dire che è Amore**" (XX, 1). È stato ipotizzato che questo innominato "amico" fosse proprio Cavalcanti; non possiamo saperlo, ma se così fosse sarebbe un'ulteriore traccia del continuo e sottinteso dialogo tra Dante e Guido. Ad ogni modo al primo

---

<sup>186</sup> Ivi, cit., p. 8.

<sup>187</sup> Ivi, cit., p. 8.

<sup>188</sup> Giorgio Inglese, "... illa Guidonis de Florentia Donna me prega" (*Tra Cavalcanti e Dante*), in "Cultura neolatina", 55, 1995, p. 209.

verso di entrambe le canzoni troviamo il *topos* della “donna” che rivolge al poeta l’invito a disputare intorno al tema d’amore. Potrebbe trattarsi di un calco cavalcantiano con intento probabilmente polemico. Sorge un altro problema: nelle edizioni moderne della canzone essa è introdotta, come abbiamo già detto, da un sonetto di Guido Orlandi, *Onde si move, e donde nasce Amore?* che pone una serie di quesiti sulla natura di Amore e che è stato considerato da De Robertis il “pretesto” per la composizione di *Donna me prega*<sup>189</sup>, ma questa tesi cozza evidentemente con l’attribuzione della domanda iniziale a una donna; inoltre come avrebbe potuto il poeta ritenere una donna il proprio interlocutore ideale per una canzone in cui si propone sin da subito di procedere nell’argomentazione attraverso “natural dimostramento” con l’utilizzo di un linguaggio tecnico appropriato ed esigendo quindi a tale scopo un lettore “conoscente”, cioè competente in materia? Eugenio Savona ha infatti notato che il discorso ricercato e difficile della canzone “non sembra adeguato alla preparazione culturale di una donna dell’età di Cavalcanti”.<sup>190</sup> Maria Corti ha suggerito l’ipotesi che la “donna” che rivolge la preghiera/richiesta al poeta di comporre un discorso teorico sull’amore alla luce degli elementi della filosofia naturale, sia da intendersi proprio come la stessa Filosofia naturale personificata<sup>191</sup>. Può essere che Guido Orlandi abbia fornito l’occasione contingente della canzone cavalcantiana, ma che il vero destinatario della canzone sia un altro, dal quale Cavalcanti riprende alcuni motivi, a mo’ di punzecchiature all’interno della sua sistematica confutazione. La canzone di Guido potrebbe essere vista proprio come “la sua diversa risposta proprio a quella donna”, che nella *Vita nuova* aveva sollecitato Dante a “dire” d’amore.<sup>192</sup> Inoltre la scelta del verbo “pregare” sembra la prova lampante di una ripresa da parte di Guido del medesimo verbo

---

<sup>189</sup> Cavalcanti, *Rime*, a c. di De Robertis, p. 90.

<sup>190</sup> Eugenio Savona, *Per un commento a Donna me prega di Guido Cavalcanti*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1987, pp. 14-15.

<sup>191</sup> Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell’invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 17.

<sup>192</sup> Enrico Malato, *Dante e Guido Cavalcanti*, cit., p. 25.

che Dante utilizza due volte. La stessa definizione di Amore come “**accidente**” presente nei due testi, già riscontrata da Contini, è stata interpretata da De Robertis come un omaggio di Dante al maestro Cavalcanti, al quale in quel punto della *Vita nuova* il giovane poeta guarda come a un’autorità. Non c’è dubbio sul riferimento a Cavalcanti come modello autorevole da parte di Dante, però se si leggono con attenzione le due definizioni in realtà ci si accorge che i due poeti non stanno affatto affermando la stessa cosa. Dante definisce l’amore come “accidente in sustanzia” utilizzando un concetto tipicamente cavalcantiano, non necessariamente ripreso dalla canzone ma magari da altre discussioni avvenute anche oralmente su questo tema tra i due amici. Inizialmente Dante si sforza di adeguarsi alle idee filosofiche di Guido, però non si trova d’accordo in merito alle “qualità” di questo accidente. Guido dice che questo accidente è “**fero**” e “**altero**” e che è chiamato “amore” con richiamo all’etimologia “a - mor(t)e” del sonetto guittoniano *Amor dogliosa morte si può dire*<sup>193</sup>: dunque l’esito dell’amore di cui parla Guido è la “**morte**”. I due attributi esprimono il concetto della natura feroce, crudele, violenta travolgente dell’amore, caratterizzato da una connotazione negativa, opposta a quella di Dante. Sembrerebbe quindi una correzione di Guido nei confronti della visione del giovane Dante. Il verso di Guido “sì chi lo nega possa ‘**l ver sentire**”, cioè ‘chi nega ciò, ovvero che amore è fero e altero, possa apprendere qual è la verità’, sembra un messaggio diretto *ad personam* (Dante darà una risposta diretta nella *Commedia* a questo invito a conoscere il vero). “Presente” e “chero” sono parole che potrebbero essere riprese da Dante. Guido esige un interlocutore “**conoscente**”, di sottile ingegno, egli non ha fiducia che un uomo vile sia in grado di comprendere a fondo il suo ragionamento. Analogamente Dante nella *Vita nuova* XIX, 1 dice: “e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni

---

<sup>193</sup> Ivi, cit., p. 26.

donna, ma **solamente a coloro che sono gentili** e che non sono pure femmine”. Guido non ha “talento”, non ha voglia di provare senza “natural dimostramento”. Non è una sua discutibile opinione personale, ma una verità fondata sui principi della scienza, non è la semplice esposizione della sua teoria, ma la costruzione di un discorso per correggere l’errore di Dante. Usa la parola “talento”, che è anche parola conclusiva a sigillo della canzone, che non può non ricordare la stessa parola usata da Dante nel sonetto di corrispondenza *Guido, i’ vorrei che tu e Lapo e io*, nel quale Dante sogna che “in un talento” si realizzi la perfetta armonia dell’amicizia tra i poeti stilnovisti. Guido in questo modo evidenzia che l’identità di intenti e di vedute con Dante è ora venuta meno. Guido non ha voglia di partecipare al vagheggiamento di una visione dell’amore e dell’amicizia come imperturbata serenità. Il divario ideologico è radicale e ormai del tutto inconciliabile.

2. Guido inizia la sua esposizione degli otto temi che coincidono con le questioni principali del dibattito della tradizione e del *De Amore* di Andrea Cappellano. L’intento è quello di offrire un sistema di pensiero opposto e alternativo a quello della *Vita nuova*. Ci sono dei piccoli richiami disseminati in tutto il testo che hanno lo scopo di riferirsi al proprio bersaglio polemico: quando Guido dice “in quella parte dove sta memora” echeggia l’*incipit* dantesco: “In quella parte del libro de la mia memoria”. Il principio della trattazione di Guido, guarda caso, coincide con l’inizio dell’esposizione dantesca. “Scuritate” forse è una ripresa di “oscuritade” (*Vita nuova* XII, 5) e “forma” (*Vita nuova* XX, 7). Guido riprende significativamente la definizione di Andrea Cappellano: “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus”<sup>194</sup>. Anche Dante mostra di conoscere il trattato *De Amore* che, come abbiamo visto, è l’archetipo alla base di tutta la trattatistica e la poesia d’amore, però Dante non lo menziona

---

<sup>194</sup> Malato, *Dante e Guido Cavalcanti*, cit., p. 30.

mai esplicitamente. L'amore, dice Guido, nasce da una percezione sensibile come quella che è all'origine del processo di conoscenza intellettuale, si colloca nell'intelletto possibile, ma non riesce a fare stesso percorso del processo conoscitivo perché per la sua passionalità è incompatibile con la natura dell'intelletto possibile, disposto solo alla contemplazione e non al piacere. Quindi conclude: l'intelletto non può "largire" nulla che sia simile all'amore (oppure secondo la lettura di Inglese: 'amore non offre somiglianza con nient'altro'). Tantarli ha acutamente notato che in questa stanza Guido propone la confutazione della concezione di Dante esposta nei capitoli XVIII e XIX della *Vita nuova* e anche del sonetto della similitudine, anzi, dell'identità di "amore" e "cor gentil", ai vv. 3 e 4. Inglese dice che Cavacanti qui non polemizza semplicemente con la similitudine del sonetto, ma afferma una concezione dell'amore come passione dell'anima sensitiva individuale, che non riguarda minimamente l'intelletto (eterno e separato), decisamente antitetica alla visione dell'amore per Beatrice vivente e poi beata in cielo che ha la funzione di avviare Dante alla conoscenza intellettuale e all'elevazione spirituale, cioè alla concezione che sorregge intera *Vita nuova*. È interessante osservare come la parola "simiglianza" sia un termine particolarmente pregnante nel passo dantesco del capitolo XXIV, 5: "E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta **simiglianza** che ha meco". In questo caso sembra davvero un preciso riferimento, non solo lessicale, ma anche contestuale.

3. Nel verso "for di **salute** - giudicar mantene" spicca il termine "**salute**", caratterizzato da un'alta frequenza e una carica semantica importante in Dante. Dante dice "Amor, non già per mia poca bontate,/ma per sua nobilitate,/mi pose in vita sì dolce e soave" (*Vita nuova*, VII): l'Amore è fonte di bene e di vita tutta l'ideologia dantesca, fino alla sua espressione massima nella poesia *Amor che movi tua virtù da cielo* (*Rime*, XC). Alla domanda di Guido Orlandi: "È vita questo amore, od è morte?" (v. 2) Guido risponde: "Di sua potenza segue spesso

**morte**". "A simil pò valer quand'om l'oblia": il significato di questo verso è davvero intricato. Bruno Nardi lo interpreta così: anche se l'amore porta spesso alla morte, torcendo l'uomo dal *bonum perfectum* cioè dalla condizione del vivere secondo ragione, che conduce alla felicità, l'amore nasce pur sempre da un bisogno naturale che chiede di essere soddisfatto<sup>195</sup>, questo suggerimento è stato accolto da Contini che dice che il significato del verso è: 'un uguale risultato produce il totale oblio di amore', ovvero la castità assoluta<sup>196</sup>. Marti interpreta: 'a un uomo siffatto può essere valido un solo rimedio, l'oblio della passione irrazionale', quindi deve vincerla e superarla<sup>197</sup>. Corti sostiene che l'oggetto di "oblia" non sia "amore", ma "signoria" quindi il senso del verso per lei sarà: 'simile esito di coloro che perdono il controllo a causa della passione, avranno coloro che dimenticano il dominio della ragione'<sup>198</sup>. Invece De Robertis dice che "lo" non sta per "amore", ma per il "buon perfetto", la perfetta felicità. Savona parafrasa: 'a un simile uomo, che si è lasciato vincere dalla passione, può equivalere colui che ha dimenticato che cosa sia il vero bene'<sup>199</sup>. Infine Inglese propone questa lettura: 'chi si lascia distogliere dal sommo bene, a causa di un accidente, diventa simile a colui nel quale la nozione di bene è completamente cancellata.'<sup>200</sup> Guido qui secondo l'interpretazione di Enrico Malato, non vuole indagare le cause o suggerire possibili soluzioni, ma il suo scopo è quello di individuare i problemi e di definirli all'interno di una proposta ricostruttiva definitoria. Quindi il significato del verso secondo lui potrebbe essere: 'l'uomo perde ugualmente una stabile signoria su di sé, se rinuncia all'amore'. L'amore risponde ad un impulso naturale, ma si manifesta come una passione travolgente che, se per caso non interviene in aiuto dell'innamorato la ragione, conduce alla morte, naturalmente

<sup>195</sup> Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 105.

<sup>196</sup> Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, cit., p. 174.

<sup>197</sup> Mario Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 188.

<sup>198</sup> Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., p. 29.

<sup>199</sup> Savona, *Per un commento*, cit., p. 60.

<sup>200</sup> Inglese, "...illa Guidonis de Florentia", cit., p. 201.

metaforica, quindi la morte intellettuale. Ciò è confermato dall'idea secondo la quale, quando l'uomo si allontana dal "buon perfetto", non si può affermare che abbia vita. Sono riscontrabili alcuni echi della *Vita nuova*: ad esempio quando Dante descrive le reazioni dei diversi spiriti secondo la dottrina di Alberto Magno, distinti in spirito "vitale", "animale" e "naturale", dopo l'apparizione di Beatrice (II, 4-6), lo "spirito naturale" (strumento dell'anima nutritiva) di Dante è *impeditus*, come qui la "virtù" di Guido è "impedita". Inoltre c'è un evidente richiamo alla formula di chiusura del sonetto *Amore e l'cor gentil*: "E simil face in donna omo valente" sia per la collocazione conclusiva, sia per l'andamento ritmico del verso.

4. L'essenza dell'amore è per Guido il desiderio smodato, che va oltre i limiti della natura; qui il poeta recupera il concetto di *immoderata cogitatio* di Cappellano come requisito essenziale dell'amore. L'immoderatezza è l'essenza dell'amore, che esclude infatti la presenza della virtù razionale (che consiste in una *medietas* fra gli opposti vizi) quindi prima le attenuazioni "spesso", "forte" e "per sorte" erano solo degli espedienti retorici. Emerge qui una contraddizione insanabile: "amore" porta alla "morte" se non interviene la "ragione", ma se interviene la ragione, viene meno l'amore e la mancanza di amore ha un effetto comunque squilibrante, tanto quanto la sua presenza.<sup>201</sup> Amore in ogni caso è un turbamento che fa perdere il dominio su di sé e priva l'uomo della vita intellettuale, che è averroisticamente ritenuta la vera vita dell'uomo. Dante all'opposto nella *Vita nuova* dice: "La sua imagine (di Beatrice) era di sì nobilissima virtù, che **nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione**" (II) oppure: "Vede perfettamente **onne salute**/chi la mia donna tra le donne vede" (XXVI) a cui Cavalcanti risponde "**for di salute**- giudicar mantene" (v. 32). "Destandos'ira la qual manda foco": cioè si desta un sentimento di ira che infiamma l'animo, è riscontrabile

---

<sup>201</sup> Malato, *Dante e Guido Cavalcanti*, cit., p. 40.



una precisa corrispondenza con la diversa rappresentazione di Dante in *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (XXI) dove dice: “**Fugge** dinanzi a lei superbia ed **ira**”. Infine il verso di *Tanto gentile*: “dà per li occhi una dolcezza al core, che **ntender no la può chi no la prova**” viene esplicitamente richiamato nel verso “**immaginar nol pote om che nol prova**”, il calco dantesco viene però utilizzato da Guido a supporto di un concetto completamente in antitesi rispetto a quello enunciato da Dante.

5. Il “piacere” a cui Guido si riferisce nella canzone è il piacere sensuale, che non corrisponde di certo a quello descritto da Dante nella canzone *Quantunque volte, lasso! Mi rimembra* (XXXIII) ai vv. 20-26: “perché ‘l **piacere** de la sua bieltate,/ partendo sé da la nostra veduta,/ divenne **spirital bellezza grande**/ che per lo cielo spande luce d’amor”. Oggetto del discorso di Guido non sono le bellezze rusticane, ma quelle dotate di “gentil core” e poi dice “consiegue merto spirito ch’è punto!” cioè ‘consegue una ricompensa colui che è punto dal dardo d’amore’, il “merto” è l’amore stesso, cioè la soddisfazione del desiderio amoroso, secondo la lettura di Malato (Inglese propone invece una lettura diversa: ‘il compenso dell’amore è la pena d’amore stessa’). Infine, ricapitolando, Guido dice che la sede di amore è in “mezzo oscuro”, cioè nell’anima sensitiva, che esclude la luce. Infatti l’amore, in quanto passione dell’anima sensitiva, non è illuminato dalla “luce” della ragione, perciò impedisce la “vita secondo ragione” a chi si trovi soggiogato da questa passione.<sup>202</sup> Malato fa notare che è proprio da qui che si capisce come mai poi Dante dirà, nel famoso e controverso passo dell’*Inferno* X, che Guido “ebbe a disdegno” la ragione, rappresentata allegoricamente da Virgilio, che conduce verso la via della salvezza, e questo è anche il motivo per cui a lui è preclusa la partecipazione al fianco di Dante al viaggio straordinario nei tre regni dell’aldilà. Guido alla fine torna alla prima persona “io” e ribadisce che, fuori da ogni

---

<sup>202</sup> Savona, *Per un commento*, cit., p. 98.

inganno, degno di fede, l'unica ricompensa di amore è amore stesso. Usa la parola “**mercede**”. Dante nella *Vita nuova* dice che prima il fine del suo amore era il saluto di Beatrice: “Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua **merzede**, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno (XVIII, 4) e poi in *Donne ch'avete* Beatrice è direttamente la “grazia” reclamata dal cielo a Dio: “e ciascun santo ne grida **merzede**” (v. 21). Guido al contrario parla di un amore che ha come oggetto il piacere e sostiene per di più che il piacere dei sensi è l'unica “mercede”, l'unica ricompensa di amore.

6. Nel congedo c'è un richiamo di nuovo alla canzone-svolta di Dante, il quale, in chiusura di *Donne ch'avete*, imitando Cavalcanti (che in *Io non pensava che lo cor giammai* (IX) aveva concluso il componimento con l'espedito dell'*envoi*) si rivolge alla propria canzone. Dante utilizza il verbo “**gir**” e l'aggettivo “**adornata**” e fa alla propria canzone la raccomandazione di “non restare ove sia gente villana, (...) solo con donne o con omo cortese”. Anche Guido si rivolge alla propria canzone nel congedo: essa può andare in giro con sicurezza perché è “adornata”, è degna di essere apprezzata dalle persone che hanno “intendimento” e deve invece evitare chi non è in grado di capirla. Notiamo qui la ripresa delle parole “gir” e “adornata”, mentre “**intendimento**” riecheggia il commento in prosa di Dante: “ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte la possa intendere, a me non dispiace se la mi lascia stare, ché certo io temo d'avere a troppi comunicato lo suo **intendimento**” (XIX, 22). Anche il contenuto del messaggio nel congedo è significativo: la dimostrazione non potrà che essere apprezzata da una persona competente, che è il “conoscente” del verso 5, inoltre la canzone si chiude di nuovo con parola pregnante “talento” a sigillo del discorso cifrato diretto proprio in maniera, a questo punto, inequivocabile al suo amico e ora avversario Dante.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Malato, *Dante e Guido Cavalcanti*, cit., p. 48.

## 1. La replica finale di Dante nella *Commedia*

Nel rapporto tra Guido e Dante si può notare l'insistenza e la sollecitudine del più anziano Guido nello stimolare l'amico a riconsiderare le sue posizioni sia attraverso i sonetti, sia attraverso la canzone *Donna me prega*. Come se ad un certo punto, dopo la pubblicazione della *Vita nuova*, Guido perplesso avesse esclamato: "Dante, ma di che amore stai parlando?" Il giovane Dante inizialmente mostra una sorta di indifferenza, oppure tace perché si sente offeso e lascia alcuni sonetti di Guido senza una risposta.

Anche Dante, nonostante sia forse più riservato e meno disposto al dialogo rispetto a Guido, mostra la volontà fino alla fine di non sconfessare l'antica solidarietà, soprattutto umana, dei due amici. L'"ombra" di Cavalcanti "aleggia" in tutta la *Commedia* a dimostrazione, come aveva detto Contini, del fatto che inizialmente "Cavalcanti aveva salato il sangue a Dante".<sup>204</sup> Nella *Commedia* c'è un riconoscimento esplicito di Guido nei due passi cavalcantiani.

Il primo è quello in cui a Guido è riconosciuta l'"altezza d'ingegno" (*Inf.* X, v. 63): la citazione di Guido nell'episodio di Cavalcante esprime una censura, una denuncia e una esaltazione dell'amico<sup>205</sup>. La censura è data dall'assenza di Guido, non idoneo a compiere il viaggio della salvezza assieme a Dante, con la motivazione espressa nel verso: "forse cui Guido vostro ebbe a disdegno", allusiva al rifiuto della ragione (nella canzone *Donna me prega*) e infine l'esaltazione dell'amico consiste nel fatto che Guido sia l'unico amico al quale viene riconosciuta da Dante un'"altezza di ingegno" pari alla propria, Guido è l'unico amico riconosciuto da Dante come ovvio sodale per il viaggio straordinario nell'aldilà. Da questo passo vediamo anche il tentativo di "salvare" il rapporto umano, nonostante la sopraggiunta insanabile frattura ideologica. Dante lancia qui un segnale inequivocabile: la preoccupazione di Cavalcante non è da intendersi tanto per la presunta

---

<sup>204</sup> Contini, *Cavalcanti in Dante*, cit., p. 445.

<sup>205</sup> Malato, *Dante e Guido Cavalcanti*, cit., p. 68.

morte del figlio, quanto per la possibilità che egli sia morto prima del pentimento e della salvazione. In questi versi pronunciati da Cavalcante possiamo notare anche la suggestiva ripresa della rima abnorme “come”-“lume”, presente anche in *Donna me prega*: non può che essere un intenzionale richiamo.

L'altro esplicito riconoscimento di Guido nella *Commedia* consiste nell'omaggio da parte di Dante per l'alto valore letterario, cioè la “gloria della lingua” (*Purg.* XI, vv. 97-98) attraverso il confronto con il primo Guido. Si tratta di una chiara attestazione di stima, però allo stesso tempo viene affermata da Dante anche la superiorità di se stesso, divenuto ormai poeta dell'amore virtuoso che conduce l'umanità alla salvezza eterna, mentre invece Guido è rimasto il poeta dell'amore passionale e per questo la sua sorte, come viene implicitamente fatto capire, è forse ormai compromessa.

Dante non si ferma a queste esplicite citazioni e affermazioni di stima, ma formula una vera e propria risposta sul piano dei principi generali della sua concezione, esattamente come aveva fatto Guido con *Donna me prega*, allo scopo di fornire una dimostrazione finale e che non ammetta ulteriori confutazioni sul fatto che la teoria di Guido sia da considerarsi erronea. Dante elabora una risposta davvero definitiva nella *Commedia*, anche per morte di Guido sopraggiunta nell'agosto del 1300. La risposta dantesca si articola in più momenti, nei quali attraverso le tre cantiche fa riferimento in maniera implicita a Guido mirando a correggerne puntigliosamente gli errori.

Nell'*Inferno* al canto V, quasi all'inizio del suo viaggio, Dante, per cominciare, condanna la dottrina dell'“amor cortese” della quale Paolo e Francesca hanno applicato i precetti, che li hanno infine condotti alla perdizione. Essi espiano la colpa di un amore adulterino, che era teorizzato nel *De Amore* come l'unico possibile amore autentico tra due amanti. Lampante appare il senso generale delle due terzine, in cui Francesca compendia la teoria dell'amor cortese e stilnovista:

**Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,**

prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

**Amor, ch'a nullo amato amar perdona,**

mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

La condanna cade sugli amanti adulterini e sulla letteratura colpevole di diffondere un ideale di vita libero dalle implicazioni spirituali. La passione si accende tra i due amanti istigata dalla lettura della storia d'amore di Lancillotto e Ginevra: "Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse". "Galeotto" è il libro come "Galeotto" è il nome del siniscalco di Ginevra intermediario appunto tra l'adultera regina e Lancillotto. Dante sta dicendo che chi scrive d'amore è il vero responsabile morale della colpa<sup>206</sup>. Dante allora sviene, manifestando fisicamente ed esteriormente il proprio conflitto interiore per la propria passata stagione poetica giovanile.

Nell'*Inferno* al canto XXVI Dante fa riferimento all' "ingegno" (v. 21) di Ulisse e al suo "folle volo". L'orazione "fraudolenta" con la quale Ulisse convince i compagni sembra un richiamo all'ultimo verso della canzone di Guido, quando egli si dichiara "for d'ogne fraude". Inoltre i due personaggi sono, in maniera sottintesa, accomunati dalla superbia di essersi fatti maestri degli altri, nel caso di Cavalcanti degli Stilnovisti e dello stesso Dante. Dante condanna tra i consiglieri fraudolenti tutti i cattivi maestri che ingannarono gli altri uomini con la folle superbia di una conoscenza non illuminata dalla fede, la cui punizione è ovviamente la dannazione eterna.<sup>207</sup> Il naufragio della nave di Ulisse è l'allegoria del naufragio intellettuale, la punizione divina per la ribellione ad un uso della ragione non sottomesso al controllo della religione. Maria Corti ha acutamente osservato come il linguaggio dell'episodio di Ulisse sia modellato sui testi dell'aristotelismo radicale

---

<sup>206</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 165.

<sup>207</sup> Ivi, cit., p. 147.

che fanno riferimento al concetto di “felicità mentale”, ovvero alla possibilità di una conoscenza umana compiuta, senza l'intervento della grazia divina.<sup>208</sup>

Dante nella *Commedia* dà una risposta precisa, che assume i toni di una vera e propria eclatante confutazione della teoria di Guido, nei canti centrali, XVII e XVIII, del *Purgatorio* in cui sicuramente quando Dante allude all’“error dei ciechi che si fanno duci” ha in mente proprio la figura di Cavalcanti. In antitesi all’antico maestro Dante propone qui una nuova dottrina d’amore conforme ai precetti cristiani che confuta e corregge quella di *Donna me prega*. L’enunciazione sistematica della nuova dottrina d’amore è pronunciata da Virgilio al quale Dante “prega” di mostrargliela. La lezione virgiliana è una sorta di palinodia. Dice che l’amore è il fondamento e il principio di ogni bene e di ogni male e poi passa ad illustrare la natura d’amore attraverso una radicale se pur implicita confutazione della costruzione teorica di *Donna me prega*, con anche molte riprese concettuali e lessicali. Il solenne e polemico esordio di Virgilio per sollecitare l’attenzione dell’ascoltatore con il riferimento ai “falsi maestri”, che ciechi e privi della luce della verità si sono messi ad insegnare che cos’è amore, è in realtà riferito a un bersaglio ben preciso: l’innominato Guido. Inoltre Dante scaglia anche una frecciatina polemica in risposta al “Sì chi lo nega - possa ‘l **ver** sentire” quando Virgilio dice: “Or ti puote apparer quant’è nascosa/la **veritate** a la gente ch’avvera/ciascun amore in sé laudabil cosa (vv. 34-36).

Il terribile sogno avuto da Dante nel canto XIX, che è il primo segnale del ritorno di Beatrice, cioè della Teologia capace di smascherare gli inganni della filosofia, sottende una sottile polemica contro la filosofia dell’aristotelismo radicale, descritto appunto come una mostruosa figura di femmina balbuziente, guercia e puzzolente che quando indossa le vesti seducenti della poesia d’amore sensuale si trasforma in

---

<sup>208</sup> Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., pp. 255- 283.

un'abbagliante sirena, la quale però all'arrivo della Teologia non tarda a svelare la sua vera natura<sup>209</sup>. Questa è la dimostrazione che la ragione non è in grado da sola, con l'unico ausilio dell'etica classica, di giungere alla salvezza, ad un certo punto è necessario l'intervento della grazia divina.

Nei canti XXI e XXII del *Purgatorio* c'è la dimostrazione di come nell'amore cristiano possa trovarsi la salvezza, mentre invece nell'altro amore si possa trovare come esito soltanto la perdizione, nell'episodio di Stazio: "Amore/ acceso di virtù, sempre altro accese,/ pur che la fiamma sua paresse fore" (XXII, vv. 10- 11). Nei canti immediatamente successivi troviamo i golosi e i lussuriosi tra i quali, non a caso ci sono i più grandi poeti del Duecento.

Nel canto XXIV del *Purgatorio*, come abbiamo già ricordato c'è il riferimento a *Donne ch'avete intelletto d'amore* che rappresenta lo snodo fondamentale tra la poesia che canta l'amore terreno per la donna e la nuova poetica di Dante, che lo porta poi all'amore per la donna davvero "beata" in paradiso di nome e di fatto, mediatrice tra l'uomo e Dio, con il conseguente annullamento di tutta la vicenda poetica precedente comprese le rivoluzionarie proposizioni dei due Guidi.

Il canto XXV del *Purgatorio* è quello dedicato alla spiegazione da parte di Stazio di come venga infusa l'anima da Dio negli uomini, con il riferimento all'errore di Averroè, quindi con l'inserzione di una piccola confutazione della dottrina averroista, che era proprio l'indirizzo filosofico abbracciato da Guido. L'importante dissertazione teologica sulla generazione e sulla riproduzione dell'uomo si trova ai vv. 37-99. Collocato tra l'incontro con Bonagiunta e l'incontro con Guinizzelli il canto XXV assume un ruolo centrale nell'esposizione della dottrina cristiana della nascita umana, che si lega anche inevitabilmente alla disputa sulla natura e sull'origine della "fantasia" poetica. A un'attenta

---

<sup>209</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., p. 173.

lettura salta agli occhi un polemico richiamo testuale alla seconda strofa di *Donna me prega*: la confutazione dell'eretica teoria averroista è messa in bocca da Dante al personaggio-Stazio.

Infine nel canto XXVI compare nel discorso di Arnaut Daniel il termine "follia", *folor*, che è il contrassegno dell'irrazionale passione che lega l'amore per la donna alla pretesa della conoscenza, una parola chiave e un concetto che ritornano spesso, come abbiamo visto, nell'intricato e fitto dibattito sull'amore che accompagna i poeti dalla nascita della poesia in volgare fino a Dante.

Dante ora, depurato di tutti i peccati anche "letterari" della sua gioventù, è pronto per affrontare la sua nuova missione di poeta morale, che gli sarà apertamente confermata in *Paradiso*. Egli ha definitivamente chiuso ormai con la stagione stilnovista, ma la reminiscenza dell'importante lezione e dell'influsso di Cavalcanti ritornerà alla mente di Dante anche attraverso i canti del *Paradiso*<sup>210</sup>, in cui infatti è ancora possibile scorgere qualche segnale della sua silenziosa presenza, e soprattutto in cui Dante affronta, a più riprese, il delicato e misterioso tema della fantasia poetica<sup>211</sup> che, come abbiamo visto, è uno dei temi fondamentali all'interno della dialettica sull'origine e sulla natura dell'amore e sulla nascita delle immagini poetiche, nella quale si erano confrontati i due amici.

---

<sup>210</sup> Danilo Bonanno, *Guido in Paradiso. Donna me prega e l'ultimo canto della Commedia*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a c. di R. Antonelli, Roma, Viella, 2001, pp. 223-244.

<sup>211</sup> Ghetti, *L'ombra di Cavalcanti*, cit., pp. 177-196.



# **CAPITOLO 4. La selezione e la rigenerazione del lessico poetico cavalcantiano per la rappresentazione dell'interiorità**

## **1. Gli aspetti cruciali della poetica di Guido Cavalcanti**

Il definitivo superamento della dimensione cortese attraverso l'interiorizzazione del discorso lirico e la messa a punto di un rinnovato linguaggio poetico, rispetto alla lingua codificata della tradizione lirica precedente, costituiscono gli aspetti cruciali e più dirompenti della poetica di Guido Cavalcanti.

L'istanza di introspezione di Cavalcanti richiede nella realizzazione poetica un radicale mutamento di prospettiva.<sup>212</sup> La lirica amorosa, da sempre indirizzata fino a questo momento verso la richiesta di "mercé" alla donna amata, è ora incentrata su un amore vissuto esclusivamente all'interno della propria interiorità, per cui la ricompensa amorosa non può che dipendere dalla passione d'amore stessa.

I motivi tradizionali della lirica cortese, già messi in discussione da Guido Guinizzelli, il quale in un piccolo gruppo di componimenti, come abbiamo visto, aveva già posto una maggiore attenzione agli effetti psicofisici della passione d'amore sull'io lirico, piuttosto che alla relazione esterna con la donna, vengono ora definitivamente superati da Guido Cavalcanti.

Cavalcanti per prima cosa opera una rigorosa selezione della lingua dei trovatori, lasciando fuori tutto ciò che rimanda alle situazioni convenzionali della relazione cortese.<sup>213</sup> Questa operazione porta di conseguenza, nella sua produzione più tipica, all'eliminazione totale

---

<sup>212</sup> Roberto Rea, *Introduzione*, in *Guido Cavalcanti, Rime d'amore e di corrispondenza*, a c. di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 14.

<sup>213</sup> Ivi, cit., p. 14.

degli accadimenti del mondo esterno e all'attenta concentrazione dell'io lirico esclusivamente sui propri eventi interni. La sublimazione dell'esperienza dell'io lirico, sottratta mediante l'interiorizzazione del discorso poetico alla contingenza della storia cortese, è decisamente una delle acquisizioni più rivoluzionarie della poesia cavalcantiana.<sup>214</sup>

Il linguaggio poetico di Guido Cavalcanti viene profondamente e consapevolmente rinnovato dall'interno, a partire da una tradizione lirica ben precisa e codificata. Infatti, anche se potrebbe sembrare un po' scontato, non bisogna dimenticare che in realtà Cavalcanti "fu prima di tutto ed essenzialmente un grandissimo poeta"<sup>215</sup>.

Egli compie un'importante rivoluzione sul piano formale, attraverso la costituzione di una sintassi più limpida e di una maggiore chiarezza espositiva, scartando le derive patetiche o melodrammatiche e rigettando un uso eccessivamente artificioso ed oscuro della retorica, ma soprattutto attua una fondamentale rivoluzione sul piano lessicale attraverso la selezione e la risemantizzazione del lessico, che portano all'individuazione di un vocabolario pregnante, che si carica di nuovi significati, capaci di andare oltre la consueta carica semantica e di acquisire nuove funzioni in base al co-testo di appartenenza.

Il risultato è un lessico preciso ed omogeneo, con il ritorno frequente di alcune parole-chiave per una dettagliata descrizione degli effetti tragici dell'amore dentro di sé e per una vera e propria "vivisezione dell'esperienza amorosa".<sup>216</sup>

Alla fine Cavalcanti consegna ai suoi successori una rigenerata lingua poetica, *sottile e piana* (Lb, v. 10), che si rivela determinante in particolare per la formazione della peculiare *koinè* stilnovista.<sup>217</sup> Inoltre offre una straordinaria rappresentazione della psicologia e della

---

<sup>214</sup> Ivi, cit., p. 28.

<sup>215</sup> Roberto Antonelli, *Premessa*, in Roberto Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, p. 12.

<sup>216</sup> Donato Pirovano, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 295.

<sup>217</sup> Roberto Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 13.

fisiologia della passione d'amore, attraverso la precisa espressione della sua intima essenza fantasmatica, irrazionale e autoreferenziale.

Il caso della canzone dottrinale *Donna me prega* per la quale Cavalcanti decide di utilizzare, come abbiamo avuto modo di osservare, il lessico tecnico-scientifico proprio della *scientia de anima*, rappresenta un caso eccezionale nel complesso della produzione cavalcantiana. Anche se in tutta la sua opera è più o meno riconoscibile un solido sostrato filosofico di derivazione aristotelica, nel resto della sua produzione il poeta preferisce non introdurre nuovi tecnicismi, bensì piuttosto assegnare nuovi significati ad alcune parole del linguaggio poetico codificato e drammatizzare le proprie concezioni filosofiche nella rappresentazione lirica.

Contribuisce in maniera significativa alla rigenerazione del lessico poetico sul piano semantico anche il sapiente e profondo riuso delle Sacre Scritture. Però in Cavalcanti esso non implica un'adesione ai valori della fede come in Dante, ma risponde esclusivamente ad esigenze puramente letterarie, a ragioni intrinseche alla parola lirica e alla sua capacità di comunicare i fatti interiori, senza cadere nella ripetizione sclerotizzata dei modelli cortesi.<sup>218</sup>

La sublime perfezione della donna amata è evocata nelle poesie di Cavalcanti attraverso la descrizione di manifestazioni epifaniche, ricche di risonanze sacrali, che rimandano ad esempio alla sovrumana trascendenza di Maria, ma anche per quanto riguarda la rappresentazione del doloroso sconforto umano del poeta e i suoi frequenti appelli nella vana ricerca dell'altrui pietà e compassione, Cavalcanti si rifà ai modelli scritturali rispettivamente del Libro di Giobbe e delle *Lamentationes* del profeta Geremia, affermando così la dimensione assoluta ed esemplare del proprio dolore ed instaurando un

---

<sup>218</sup> Rea, *Introduzione*, cit., p. 28.

nuovo rapporto con i propri lettori, che si basa sulla ricerca di una universale corrispondenza.<sup>219</sup>

## **2. La fine della storia cortese e la “scoperta” dell’interiorità**

Come abbiamo visto, l’idea che sta alla base della *Vita nuova* di Dante della sublimazione della vicenda amorosa, attraverso la sua rielaborazione e legittimazione tramite la costruzione di una storia con un andamento consequenziale e un messaggio ideologico di fondo, è un’idea del tutto estranea alla visione di Guido. La sua concezione dell’amore e della poesia si configura come completamente opposta a quella di Dante. In Cavalcanti la rappresentazione della passione amorosa, vissuta solo all’interno di sé, per una donna non solo ineffabile, ma razionalmente inconoscibile, dalla quale dunque non è pensabile aspettarsi di poter essere corrisposti, implica anche l’assoluta impossibilità della costituzione di un qualsiasi tipo di storia d’amore. Non solo Guido rinuncia alla costruzione di una storia macrotestuale, ma decide anche di non fare quasi mai riferimento alle occasioni e alle circostanze esterne tipiche della convenzione cortese.<sup>220</sup>

Qual è la prima grande conseguenza sul piano linguistico della fine della “storia” cortese e della “scoperta” cavalcantiana dell’*homo interior*? Cavalcanti eredita un repertorio lessicale altamente codificato, costruito in origine proprio con la funzione di esprimere il mondo cortese e le relazioni d’amore tipiche di quel mondo, un linguaggio poetico che, da Guglielmo IX d’Aquitania passando per i trovatori, i poeti siciliani fino ad arrivare ai poeti toscani a lui contemporanei, si era mantenuto essenzialmente stabile. Il definitivo superamento della dimensione cortese comporta nella lirica di Cavalcanti una profonda selezione del lessico della tradizione e in

---

<sup>219</sup> Ivi, cit., p. 29.

<sup>220</sup> Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 31.

particolare l'eliminazione di qualsiasi riferimento alla vicenda amorosa. Perciò sono quasi del tutto assenti dal lessico cavalcantiano i vocaboli che rimandano all'idea del conseguimento dell'oggetto del desiderio, come ad esempio *acquistare*, *compimento*, *guiderdone*; quelli che hanno a che fare con i rapporti sessuali come *abbrazzare*, *baciare*, quelli che indicano una piena corresponsione da parte della donna come *amistate* e *intendenza*, i termini che fanno riferimento a determinati momenti di una relazione amorosa come *celare*, *coverire*, *mostramento*, *parlamento*, o che alludono alla fine di una storia come *alungiare*, *disamare*, *obliare*; mancano i termini appartenenti al campo semantico della fiducia e della lealtà come *credenza*, *fedeltate*, *fidanza*, *leanza*, oppure al contrario al campo della sfiducia e dell'inganno come *dubitanza*, *falsare*, *gabbo*, *gelosia*, quelli dell'ambito semantico dell'offesa come *fallanza*, *oltraggio*, *villania* e del pentimento come *increscenza*, *pentire* e *vergognoso*. Scompaiono i termini che implicano un ruolo attivo da parte della donna come *benvoglienza*, *confortare*, *consolare*, oppure anche un suo atteggiamento ostile come *adirare*, *durezza*, *ferezza*, *orgoglio*; vengono ovviamente meno tutti i termini del rituale del servizio amoroso come *aservirsi*, *omaggio* e *ubidiienza*. Per quanto riguarda il campo dell'affettività, mancano i vocaboli che esprimono il pieno godimento amoroso come *diporto* e *gaudente* e i termini disforici dello scoramento come *amarore*, *cordoglio* ed *erranza* che alludono a momenti occasionali e contingenti della relazione d'amore. A volte in Cavalcanti sono presenti alcuni dei termini tipici del lessico cortese, ma se si osserva bene il contesto in cui essi sono collocati, si può notare come quasi sempre in questi casi Cavalcanti tenda a giocare con i motivi della tradizione cortese, adoperandoli con funzione ironica e demistificatoria. Ad esempio quando nel sonetto indirizzato a Dante *Certe mie rime a te mandar vogliendo* (XXXVI) usa il termine "smarrimento" (v. 9), lo fa in tono ironico, punzecchiando Dante proprio con un termine da questi utilizzato nella *Vita nuova* con ben altra gravità nell'esprimere il proprio profondo turbamento per

l'annuncio della morte della "gentilissima" nella canzone *Donna pietosa e di novella etate* (*Vita nuova*, XXIII, vv. 33-38).

Anche quando, in rarissimi casi, è presente nelle poesie di Guido un'occasione esterna (come l'incontro con Amandetta raccontato nel sonetto *Una giovane donna di Tolosa* XXIX e con le due foresette nella successiva ballata *Era in penser d'amor quand'i' trovai*, XXX), l'episodio viene immediatamente interiorizzato e al vissuto storico subentra e si impone all'attenzione dei lettori il tragico vissuto emozionale.

L'unico evento esterno rievocato insistentemente da Guido è quello fondante dello sguardo della donna, quasi sempre accompagnato dalla metafora del "dardo" amoroso di ascendenza guinizzelliana. Questo fatto, spogliato di qualsiasi elemento occasionale, viene sublimato come evento doloroso assoluto che segna l'immediato passaggio dalla realtà esterna alla dimensione psichica interiore.<sup>221</sup> Ciò è rappresentato particolarmente bene nel sonetto *Perché non fuoro a me gli occhi dispenti* (XII), del quale rileggiamo la prima quartina:

Perché non fuoro a me gli occhi dispenti  
o tolti, sì che de la lor **veduta**  
non fosse nella mente mia **venuta**  
a dir: "Ascolta se nel cor mi senti"?

La vista della donna è descritta come un evento traumatico, che provoca un violento turbamento psichico. Qui l'esperienza sensoriale esterna viene immediatamente introiettata e trasformata in evento mentale: le due parole in rima "veduta" e "venuta" (vv. 2-3) evidenziano bene questo automatismo del repentino passaggio dal fuori al dentro, dalla dimensione esterna a quella interiore dell'io lirico, nella quale improvvisamente fa irruzione il *phantasma* della mente. Cavalcanti "scopre" così la natura fantasmatica della passione: l'oggetto del suo

---

<sup>221</sup> Rea, *Introduzione*, cit., p. 22.

amore e della sua poesia non sarà più la donna “reale” esterna, bensì il suo *phantasma* mentale. Nel sonetto *Voi che per li occhi mi passaste l'core* (XIII) dalla visione fisica si passa al repentino risveglio nella mente, vv. 1-2:

Voi che **per li occhi** mi passaste l'core  
e **destaste la mente** che dormia

La donna attraverso gli occhi trafigge il cuore del poeta e risveglia i suoi processi mentali determinando il passaggio di amore da “potenza” ad “atto”. Si noti che questo è l'unico importante potere riconosciuto da Cavalcanti alla figura femminile, la quale in genere non partecipa in maniera attiva alla vicenda del poeta. L'innamoramento per Cavalcanti dunque consiste nel sorgere dell'ossessiva immagine della donna all'interno della propria mente.

Il poeta si rifà alla teoria fantasmatica dell'amore che caratterizza la concezione erotica medievale, sulla scorta della riscoperta della “psicologia” aristotelica: la *forma* sensibile della donna, percepita attraverso gli occhi e successivamente astratta dalle sue qualità sensibili all'interno della facoltà immaginativa, si fissa nella memoria e diventa oggetto di un desiderio ossessivo.<sup>222</sup>

Nella ballata *Veggio negli occhi della donna mia* (XXVI), che fa parte di quel piccolo gruppo di componimenti caratterizzati dall'esaltazione dei rarissimi momenti euforici dell'amore, presenta addirittura in questo caso l'eccezionale intellesione finale del *phantasma* della donna, che fatta eccezione per questa ballata e per il sonetto XXIII, non trova altri riscontri all'interno della produzione cavalcantiana. Il poeta qui prova a spiegare l'inesprimibile, ovvero il processo invisibile della percezione e dell'astrazione della bellezza della donna amata nella propria mente, vv. 7-10:

---

<sup>222</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 84-104.

veder mi par **de la sua labbia uscire**  
**una sì bella donna**, che la mente  
comprender no la può, che **'mmantenente**  
**ne nasce un'altra** di bellezza nova

Questo processo è descritto anche all'interno della raffinata argomentazione della canzone dottrinale *Donna me prega, per ch'eo voglio dire* (XXVII) ai vv. 21-23:

Vèn da **veduta forma che s'intende**,  
che prende - nel possibile intelletto,  
come in subietto, - loco e dimoranza

Il sentimento d'amore ha origine, in seguito alla visione della donna, dall'immagine interiore che si forma nell'anima sensibile e che si imprime nella memoria. Essa poi va a situarsi nell'intelletto possibile dove, come specifica il poeta nei versi successivi, la passione non ha luogo poiché in esso non c'è dilettazone sensibile, ma soltanto eterna contemplazione, in pieno accordo con la dottrina aristotelico-averroista. Una riflessione disincantata della natura fantasmatica dell'amore si trova invece nella ballata *Quando di morte mi conven trar vita* (XXXII, vv. 15-17), incentrata sulla paradossale natura della passione amorosa irrazionale e distruttiva, avente come esito inevitabile la morte, eppure, nonostante ciò, continuamente perseguita dal poeta:

Amor, che nasce di simil piacere,  
**dentro lo cor** si posa  
**formando di disio nova persona**

L'amore, che nasce dal piacere di somiglianza (quindi da un oggetto amoroso), va a posarsi dentro al cuore dove crea, attraverso il desiderio, una nuova immagine ideale: si tratta della descrizione del



processo mentale di idealizzazione dell'amata all'interno della facoltà immaginativa.

Di conseguenza la figura della donna amata, già destoricizzata e idealizzata dai Siciliani, nella poesia di Cavalcanti è ridotta a pura proiezione mentale del soggetto e in *Donna me prega* essa è addirittura totalmente assente ed evocata solamente con l'espressione "veduta forma".<sup>223</sup> Al contrario della dama della convenzione cortese, la donna di Cavalcanti, come abbiamo detto, non interviene e non interagisce mai con il poeta. La rimozione della donna "reale" incide inevitabilmente sulla questione della richiesta di "mercé", il cui ottenimento era il fine principale della poesia cortese. Per Guido essa non consiste in una "richiesta di guiderdone, ma di pietà"<sup>224</sup>. Infatti l'impossibilità di essere corrisposti è un aspetto intrinseco alla natura fantasmatica della passione ed è quasi sempre negata a priori, in quanto l'oggetto d'amore non solo è presentato come irraggiungibile, ma anche come razionalmente incomprensibile. Anche la più piccola ipotesi di conseguimento di "mercede" non viene mai fatta dipendere dall'esterno, ma sempre da Amore stesso, infatti ad un certo punto verso la fine della canzone XXVII, Cavalcanti esclama: "solo di costui nasce mercede!" (v. 70). La pena d'amore può ottenere il suo compenso soltanto dall'amore stesso.

Infatti il poeta mette in scena nelle sue poesie una rappresentazione della passione amorosa come drammatica vicenda psichica egocentrica e priva di qualsiasi rispecchiamento in altro da sé.

Emblema della natura tragicamente irrazionale dell'amore è la paura. La "paura" cavalcantiana, come abbiamo avuto modo di notare durante la lettura delle poesie, è molto lontana dal concetto di *timor* ovidiano, codificato dalla convenzione cortese: il concetto di "timore" nella poesia precedente indica la timidezza, il rispetto reverenziale, la deferenza

---

<sup>223</sup> Rea, *Introduzione*, cit., p. 23.

<sup>224</sup> Roberto Antonelli, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'lo lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001, p. 10.

oppure il tormento della gelosia. La paura cortese è in definitiva di natura razionale, poiché è sempre vincolata ad una riconoscibile situazione esterna. La paura cavalcantiana invece si configura come un violento e indeterminato stato di angoscia che assale il soggetto impedendogli totalmente di pensare e di agire. Ad esempio nei versi centrali del sonetto *Noi siàn le triste penne isbigotite* (XVIII, vv. 5-11) quando gli strumenti scrittori si accingono a raccontare ai lettori perché abbiano abbandonato il poeta ormai distrutto, dichiarano esplicitamente che la causa della loro fuga è data da un violento sgomento, non precisamente motivato né contestualizzato. È interessante notare come in questo sonetto non si faccia nemmeno riferimento alla vicenda amorosa che rimane completamente sottintesa, per questo motivo si tratta di una delle più emblematiche rappresentazioni dell'angoscia irrazionale e totalmente incontrollata, intrinseca alla passione d'amore stessa, anche in assenza di "cause" esterne scatenanti riconoscibili.

Or vi diciàn perché noi siàn partite  
e siàn venute a voi qui di presente:  
la man che ci movea dice che sente  
**cose dubbiose** nel core apparite;

le quali hanno **destrutto** sì costui  
ed hannol posto **sì presso a la morte**,  
ch'altro non n'è rimaso che sospiri.

Si noti l'indeterminatezza dell'aggettivo "dubbiose" e del generico sostantivo "cose" e l'utilizzo del verbo "apparite" (v. 8) attraverso il quale il poeta attribuisce quasi una percepibilità sensoriale, in questo caso visiva, ad un fenomeno puramente psicologico, che non presenta, tra l'altro, alcuna connessione con il mondo esterno. Constatata l'indefinibilità del sentimento manifestatosi in maniera imprevedibile e incomprensibile nel cuore del poeta, alla fine l'unica cosa che gli

strumenti scrittori possono raccontare è l'esito di annientamento e di morte dello scrivente:<sup>225</sup>

### 3. La teatralizzazione degli eventi interiori

Cavalcanti non arriva al punto di stravolgere totalmente il linguaggio aulico codificato, introducendo nuovi termini tecnici oppure vocaboli totalmente estranei al repertorio lessicale della poesia lirica. Egli tende invece ad arricchire notevolmente il significato di alcuni lessemi già presenti e soprattutto a drammatizzare, ossia a “mettere in scena” i propri accadimenti interiori nella rappresentazione lirica.

Nella nuova prospettiva della raffigurazione della peculiare dimensione dell'*homo interior*, acquistano una particolare importanza gli psiconimi: *core*, *anima* e *mente*.<sup>226</sup> Si tratta di lessemi già codificati dai Siciliani, ma che in Cavalcanti si caricano di significati molto più specifici.

Ad esempio il termine *core* già presente nella poesia siciliana e particolarmente importante, come abbiamo visto, nella poesia di Giacomo da Lentini, in Cavalcanti, nelle sue ottantasette occorrenze, si caratterizza non solo per la sua funzione di sede del desiderio d'amore, ma soprattutto per la messa in scena della raffigurazione del cuore trafitto dal “dardo” amoroso. Immagine strettamente collegata alla descrizione del processo di percezione sensibile e di elaborazione dell'immagine della donna, che, penetrata violentemente e inarrestabilmente, attraverso il pertugio degli occhi, all'interno della mente, scatenandovi tutta la sua carica distruttiva, viene da questa poi ossessivamente rappresentata al cuore, nel quale si genera il desiderio amoroso.

Interessante è il caso dello psiconimo *anima*, che compare in Cavalcanti ben ventisette volte, rispetto alla decisamente minore frequenza del termine nella lirica precedente. Ma soprattutto è

---

<sup>225</sup> Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 84.

<sup>226</sup> Ivi, cit., p. 51.

importante notare come dai poeti precedenti la parola *anima* venisse utilizzata soprattutto in formule convenzionali per indicare una generica dimensione interiore, mentre come abbiamo potuto osservare, in Cavalcanti essa indica in maniera specifica l'*anima sensitiva* della filosofia aristotelica, sede delle facoltà cognitive preposte alla conoscenza sensibile. L'anima sensitiva è la funzione psichica affetta dalla passione d'amore, ampiamente rappresentata in tutta una serie di drammatizzazioni all'interno del "canzoniere" cavalcantiano. A volte l'anima è rappresentata come una vera e propria *dramatis persona*, come ad esempio nel sonetto *L'anima mia vilment'è sbigotita* (VII).

In Cavalcanti diventa centrale soprattutto lo psiconimo *mente*. Nella poesia precedente siciliana e toscana il termine *mente* è ben attestato ma quasi sempre in locuzioni come *porre mente*, *tenere mente*, ecc.. oppure in dittologia con *core* per indicare la totalità psichica del soggetto coinvolta dall'innamoramento. Guido adopera lo psiconimo *mente* ventisei volte, sempre in modo indipendente e con una peculiare densità di significato.<sup>227</sup>

Essa è la specifica sede dei processi cognitivi, che vengono terribilmente disorganizzati ed annientati all'avvento della passione d'amore travolgente e ottenebrante. Mentre nella poesia trobadorica e siciliana l'immagine della donna acquisita *ex visione* (secondo la celebre definizione, più volte citata, del *De Amore* di Andrea Cappellano) si colloca direttamente nel "cuore", sede convenzionale del sentimento, la passione d'amore per Cavalcanti nasce e si sviluppa all'interno della "mente", ed è lì che scatena la sua azione rovinosa, prima che nel cuore, come dimostrato ad esempio dalle drammatizzazioni di VII, vv. 9-11, X, vv. 17-20, XII, vv. 1-4, XIII, vv.1-4 e così via.<sup>228</sup>

L'ossessiva azione del desiderio comporta delle conseguenze altamente distruttive, essa infatti compromette e disorganizza le facoltà intellettuali dell'anima sensitiva, impedendo il completamento del

---

<sup>227</sup> Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 53.

<sup>228</sup> Ivi, cit., p. 53.

processo cognitivo di astrazione del *phantasma* amoroso, come ben rappresentato ad esempio nella canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (IX) ai vv. 15-18.

Cavalcanti va ben oltre il convenzionale motivo cortese dell'ineffabilità di "madonna" (presente ancora nei primi tre componimenti di lode della produzione giovanile). L'intollerabile trascendenza dell'amata getta l'io in uno stato di "pauroso" sconcerto che porta ad un inesorabile processo di annichilimento dell'io lirico. L'amante, privato del controllo delle proprie facoltà razionali e chiuso in una passione autoreferenziale, si ritrova spesso ridotto ad alienato spettatore dei propri accadimenti interiori, che alla fine può solo denunciare con un tono di dolorosa rassegnazione. Questo stato di alienazione è espresso mediante il procedimento della rappresentazione cavalcantiana più caratteristico, ovvero attraverso la drammatizzazione degli eventi interiori tramite la personificazione e l'ipostatizzazione degli spiriti, degli organi, delle facoltà e persino degli strumenti scrittori, che parlano, agiscono, tremano, fuggono come *personae* autonome.

La teatralizzazione dello spazio interiore consente di rappresentare la sofferenza d'amore, non in una maniera astratta, bensì attraverso il conferimento di una concretezza plastica a fenomeni di origine psichica, la cui azione si estende anche alla componente corporea dell'io, secondo la teoria della medicina aristotelica che sostiene che le passioni dell'anima incidano sul corpo e viceversa.

La connessione tra due dimensioni anima e corpo è assicurata dagli *spiriti*, che sono dei corpi piccolissimi e sottilissimi che presiedono alle operazioni vitali e intellettive dell'uomo. In Cavalcanti la fuga degli spiriti costituisce un vero e proprio *leitmotiv* come si può osservare ad esempio nelle poesie VI, IX e X.

Per queste drammatizzazioni sono impiegate dal poeta, oltre ad un lessico doloroso accuratamente selezionato, insistite metafore, come ad esempio la frequente metafora bellica. Perciò in virtù del linguaggio metaforico molte parole appartenenti al campo semantico della guerra

come *colpo, ferire, lanciare, dividere, fuggire, rompere, distruggere, saetta, difesa* ecc. che nel loro significato letterale sembrerebbero essere totalmente estranee al campo semantico dell'interiorità, nel loro significato figurato sono impiegate da Cavalcanti per descrivere i propri processi psicologici interiori.

Alla fine l'esito dell'amore secondo Cavalcanti non può che essere la morte. La Morte, a volte anch'essa ipostatizzata, è infatti una presenza incombente in numerose poesie cavalcantiane. Si tratta chiaramente di una morte metaforica, morale e intellettuale, come quella rappresentata ad esempio nel sonetto VIII, in cui l'uomo, totalmente privato del proprio giudizio razionale dalla passione d'amore, non vive più una vita "vera", ma è degradato ad automa semovente.

#### **4. Gli sviluppi del magistero guinizzelliano**

Guido Guinizzelli ha esercitato su Guido Cavalcanti un intenso e duraturo magistero, in qualità sia di modello di riferimento, sia di mediatore della lirica precedente, trobadorica e siciliana, contribuendo in maniera decisiva al processo di risemantizzazione del lessico, proprio della poesia degli Stilnovisti. Lo studioso Lino Leonardi in un suo intervento al Convegno guinizzelliano di Monselice ha messo in luce l'importanza del magistero svolto da Guinizzelli sulla poesia di Guido Cavalcanti.<sup>229</sup> Nella prospettiva dantesca dell'XI canto del *Purgatorio*, in cui ai vv. 97-99 fa dire a Oderisi da Gubbio: "Così ha tolto l'uno a l'altro Guido/la gloria de la lingua", il rapporto tra i due Guidi è rappresentato più nei termini del sopravanzamento che della continuità. Mario Marti ha invece evidenziato la profonda continuità delle "strutture ideologiche" di base esistente tra i due Guidi, soprattutto in merito alla concezione della donna.<sup>230</sup> Guido Favati,

---

<sup>229</sup> Lino Leonardi, *Guinizzelli e Cavalcanti*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di Studi (Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002), a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, 2004, pp. 207-226.

<sup>230</sup> Mario Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1973, pp. 165-7.

svolgendo un confronto un po' più approfondito, ha riconosciuto in Cavalcanti il Guinizelli del cuore ferito dal "dardo" amoroso, della "battaglia di sospiri" e della "statua d'ottone" e ha messo in luce come il suo influsso più manifesto sulla poesia di Cavalcanti si trovi soprattutto agli inizi della sua carriera, imbevuta "fino alle midolla" in particolare nei sonetti II e III, e come invece sembri esserci da parte di Cavalcanti un "ripudio" di Guinizelli nel resto della sua produzione.<sup>231</sup> Anche Marcello Ciccuto ha sottolineato come Cavalcanti progressivamente riduca a margine l'influsso del modello guinizelliano.<sup>232</sup> Da questi contributi emerge l'idea che il "guinizellismo" di Cavalcanti si trovi solo nei componimenti in lode della donna, cioè nei primi quattro all'inizio della raccolta. Leonardi, attraverso un attento esame dei sonetti amorosi di Guinizelli, ha messo in luce come Cavalcanti riprenda e rielabori i tratti linguistici innovativi del primo Guido, consegnandoli successivamente a Dante e agli Stilnovisti.<sup>233</sup>

Roberto Rea, attraverso la sua minuziosa indagine sul lessico lirico cavalcantiano, si è proposto di dimostrare come la lezione di Guinizelli (e non solo quella prevalente dei sonetti) "compenetri a fondo, senza soluzione di continuità, l'intera esperienza lirica cavalcantiana ed incida su alcune delle sue più importanti scelte lessicali, contribuendo così in modo decisivo alla rigenerazione della loro semantica convenzionale."<sup>234</sup>

Cavalcanti prende spunto e valorizza alcune delle geniali intuizioni guinizelliane, riprendendo lessemi, movimenti sintattici, concetti e trasformando anche alcune delle sue similitudini in metafore. Le immagini di ascendenza guinizelliana ruotano intorno ai tre principali temi dell'insostenibile trascendenza della donna, del dardo amoroso e

---

<sup>231</sup> Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 175-181.

<sup>232</sup> Marcello Ciccuto, *Rime di Guido Cavalcanti*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 113-4.

<sup>233</sup> Leonardi, *Guinizelli e Cavalcanti*, cit., p. 225.

<sup>234</sup> Roberto Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 113.

della morte dell'io. Infatti quella di Guinizelli si rivela una lezione innovatrice non solo nel campo semantico "positivo" della sublimazione della donna (che darà origine alla poetica della lode in Dante), ma anche in quello "negativo" dell'inadeguatezza delle facoltà intellettuali dell'innamorato, che è una vera e propria "scoperta" fatta da Cavalcanti, prima ancora che da Dante.<sup>235</sup>

Uno dei motivi più frequenti in Cavalcanti è quello della metafora del "dardo" amoroso, attraverso la quale il poeta mette in scena in modo sistematico il processo di apprendimento sensoriale della passione amorosa, che costituisce anche l'unico accadimento delle sue poesie. Il motivo è già presente nella lirica trobadorica e siciliana, in Giacomo da Lentini (XI, 5-8) e in Pier delle Vigne (II, 1-2), ma viene descritto da Guido esclusivamente sulla base delle sue rappresentazioni nell'opera di Guinizelli.<sup>236</sup>

Rileggiamo ad esempio i versi centrali del sonetto *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (VI, vv. 5-11):

**chè per mezzo lo cor me lanciò un dardo**

**ched oltre 'n parte lo taglia e divide;**

parlar non posso, chè 'n pene io ardo

sì come quelli che sua morte vede.

**Per li occhi passa** come fa lo trono,

che fer' per la finestra de la torre

e ciò che dentro trova spezza e fende

E le terzine del sonetto *Dolente, lasso, già non m'asecuro* (VIII, vv. 9-14):

Apparve luce, che rendé splendore,

**che passao per li occhi e 'l cor ferio,**

ond'io ne sono a tal condizione:

---

<sup>235</sup> Leonardi, *Guinizelli e Cavalcanti*, cit., pp. 223-6.

<sup>236</sup> Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 113.



**ciò furo li belli occhi pien' d'amore,  
che me feriro al cor d'uno disio**  
come si fere augello di bolzone.

Da questi sonetti guinizzelliani Cavalcanti trae lo spunto per le seguenti formule: “**Per gli occhi fere** la sua claritate” (IX, v. 23); “**Pegli occhi fere** un spirito sottile” (XXVIII, 1), “Voi che **per li occhi mi passaste 'l core**” (XIII, 1) e “d'entro **degli occhi mi passò lo core**” (XXIV v. 10). Anche l'immagine del cuore ferito dal “dardo” amoroso nella canzone *Io non pensava che lo cor giammai* (IX, vv. 36-39) risente dell'influsso di Guinizzelli, anche se qui è utilizzato il sinonimo “saetta” al posto del termine “dardo”, ma c'è comunque la significativa presenza della dittologia dei due verbi “passato” e “diviso” che richiama le dittologie sinonimiche dei verbi frequenti in Guinizzelli:

ché sospirando dice: “Io ti dispero,  
però che trasse del su' dolce riso  
**una saetta aguta,  
c'ha passato 'l tuo core e 'l mio diviso.**”

Dal v. 10 di *Dolente, lasso* non solo deriva il sintagma *passare + core*, ma anche la struttura retorico-sintattica, costituita dal pronome relativo “che” all'inizio del verso e la disposizione in chiasmo dei due predicati sinonimici.

Dai vv. 12-13 di *Dolente, lasso* derivano i vv. 5-6 di *Deh, spiriti miei, quando mi vedete* (VI): “Deh, voi vedete che **'l core ha ferite/ di sguardo e di piacer e d'umiltate**”. Le tre cause delle ferite inferte al cuore sono espresse attraverso i tre genitivi del sonetto di Cavalcanti: “di sguardo”, “di piacer” e “d'umiltate”, che corrispondono ai tre elementi costitutivi del verso di Guinizzelli: “occhi”, “belli” e “pien' d'amore”.

Guinizzelli, come dicevamo, svolge un importante ruolo di mediatore nei confronti della precedente tradizione cortese, infatti “in più di un’occasione Cavalcanti risale la tradizione attraverso il fondamentale snodo guinizzelliano”.<sup>237</sup> Leggiamo ad esempio in Pier delle Vigne (II, 6): “**che** mi **passao lo core** e m’ha ‘ntamato”, in cui compare il sintagma *passare* + *core*, il pronome relativo all’inizio del verso e la presenza dei due predicati. E un altro verso sempre del medesimo rimatore (II, 1-2): “Uno **piasente isguardo/ coralmente** m’ha **feruto**”, in cui spiccano l’uso del verbo *ferire* e la struttura del verso costituita da tre elementi. È da lì che derivano i lessemi e le strutture sintattiche riprese dal primo Guido e in seguito trasmesse a Cavalcanti.

Ad esempio il verso di Cavalcanti “Voi che **per li occhi mi passaste ‘l core**”(XIII, 1) deriva sicuramente da Guinizzelli (VIII, 10): “**che passao per li occhi e ‘l cor ferìo**”, che a sua volta discende da un verso del siciliano Giacomo da Lentini: “**passa per gli ochi e lo core diparte**” (XXI, v. 8).

La drammatizzazione delle relazioni tra il cuore e gli occhi rappresentata da Cavalcanti nel sonetto *Tu m’hai sì piena di dolor la mente* (VIII vv. 3-4): “e li sospir’ che manda ‘l cor dolente/mostrano agli occhi che non può soffrire” derivano dal dialogo messo in scena da Guinizzelli in *Dolente, lasso, già non m’asecuro* (VIII, 7-8): “Dice lo core agli occhi: “Per voi moro”,/e li occhi dice al cor: “Tu n’hai disfatti”, che a sua volta richiama un accostamento tipico di Giacomo da Lentini, “che incozzi a lo core/e li occhi fore – piangono d’amanza”(XI, vv. 66-67) e “onde lo core m’abonda/e per gli occhi fuori gronda”. (XVII, vv. 167-168):

Andando avanti nella lettura delle terzine del sonetto di Cavalcanti *Tu m’hai sì piena di dolor la mente* (VIII vv. 9-14) compare la celebre metafora dell’“automa”:

---

<sup>237</sup> Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 116.

l'vo come colui ch'è fuor di **vita**,  
**che pare, a chi lo guarda**, ch'omo sia  
fatto di rame o di pietra o di **legno**,

**che si conduca** sol per maestria  
e porti ne lo core una ferita  
che sia, com'egli è **morto**, aperto segno.

Il modello è chiaramente da ricondurre alla similitudine della “statua d'ottone” alla fine del sonetto di Guinizelli *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* (VI, vv. 12-14):

remagno como **statua d'ottone**,  
ove **vita** né spirto non ricorre,  
se non che la figura d'omo rende.

Inaspettatamente però l'immagine risale a Guittone, di cui leggiamo le terzine del sonetto *Doglioso e lasso* (134, vv. 9-14):

ed ha lassato il corpo quasi **morto**,  
**che va e vene**, ma non pò parlare;  
**ed ogn'om guarda**, né vede chi sia.

Ma **par che viva** come **legno** torto,  
poiché non posso in me più ritornare,  
se non redite, dolce spene mia.

La rielaborazione di Cavalcanti appare addirittura, in questo caso, più simile alla descrizione dell'automa di Guittone rispetto alla versione della “statua d'ottone” di Guinizelli. Quella di Guittone è infatti l'immagine, non di una statua, ma di un vero e proprio automa semovente, inoltre sono riscontrabili delle precise corrispondenze lessicali: “guarda”/“sguarda”, “par”/“pare”, e gli stessi lessemi “legno” e “morto”.

Guittone e Guinizzelli vengono sovrapposti da Cavalcanti anche in un altro sonetto rappresentativo del guinizzellismo cavalcantiano, cioè *Avete 'n vo' li fior' e la verdura* (II, vv. 5-6):

In questo **mondo non ha creatura**  
**si piena di bieltà né di piacere**

Il principale modello è costituito dal sonetto guinizzelliano *Vedut'ho la lucente stella diana* (VII, vv. 7-8):

non credo che **nel mondo sia** cristiana  
**si piena di biltate e di valore.**

Al quale però è sovrapposto l'altro modello, costituito dai versi iniziali del sonetto di Guittone (127, vv. 1-2):

Gentile ed amorosa **criatura**,  
soprana **di valore e di biltate.**

Nell'ambito della metafora del “colpo” amoroso, si può notare come da *Dolente, lasso* di Guinizzelli derivi un altro fondamentale spunto. Si tratta della sublimazione del “dardo” amoroso come emanazione di puro splendore, ai vv. 9-10: “**Apparve luce, che rendé splendore**,/che passao per li occhi e 'l cor ferìo”.

Nella ballata *Era in penser d'amor quand'i' trovai* (XXX, vv. 21-24) lo spunto guinizzelliano viene raccolto e rielaborato da Cavalcanti:

disse: “L tuo **colpo**, che nel **cor** si vede,  
fu tratto **d'occhi di troppo valore**,  
**che dentro** vi lasciaro uno **splendore**  
**ch'i'** nol posso mirare.

Il termine *splendore*, risalente alla rappresentazione dell'immagine della “donna-luce” di Giacomo da Lentini (*Madonna à 'n sé vertute*, vv.

5-6: “Più luce sua beltate e dà splendore/che non fa ‘l sole né null’altra cosa”), non presenta ulteriori attestazioni nell’ambito del motivo del cuore trafitto.

Un’altra versione del *topos* del “dardo” amoroso di Guinizzelli, che appare altrettanto decisiva per i successivi sviluppi cavalcantiani, proviene dalla seconda stanza della canzone *Tegno de folle ‘mpres’, a lo ver dire* (I, vv. 11-17), anche a dimostrazione del fatto che non solo i sonetti, ma anche le canzoni del bolognese offrono a Cavalcanti degli spunti interessanti:

Di sì forte valor lo colpo venne  
che gli occhi no ‘l ritenner di neente,  
ma passò dentr’ al cor, che lo sostenne  
e sentési plagato duramente;  
e poi li rendé pace,  
sì come troppo agravata cosa,  
che more in letto e giace.

Da questi versi proviene l’idea dell’insostenibile “valore” dello sguardo della donna (espresso ad esempio nella canzone *Io non pensava che lo cor giammai*, IX, v. 8: “chè troppo è lo valor di costei forte”) il quale provoca il tremendo “colpo” dentro al cuore dell’innamorato. Scrive ad esempio Cavalcanti nel sonetto *L’anima mia vilment’è sbigotita* (VII, vv. 9-11):

Per li occhi venne la battaglia in pria,  
che ruppe ogni valore immantenente,  
sì che del colpo fu strutta la mente.

Dai versi di *Tegno de folle ‘mpres’, a lo ver dire* deriva il passato remoto “venne”, i lessemi “colpo” e “occhi” e la rima “-nente”/ “-mente”. I predicati che esprimono l’agonia del “cuore” nella canzone di

Guinizzelli (“more” e “giace”) sono riferiti invece all’“anima” nel sonetto di Cavalcanti *O tu, che porti nelli occhi sovente* (XX), vv. 8-9:

perché saria dell’alma la salute,  
**che** quasi **giace** infra le membra, **morta**.

In Cavalcanti la rappresentazione della morte del “cuore”, trafitto da un colpo letale si trova ai vv. 12-14 del sonetto *Voi che per li occhi mi passaste ‘l core* (XIII):

**Sì giunse** ritto **‘l colpo** al primo tratto,  
**che** l’anima tremando si riscosse  
veggendo **morto ‘l cor** nel lato manco.

Da Guinizzelli deriva la subordinata consecutiva “Sì giunse ritto.../che...”, il verbo “giunse”, che è un sinonimo del verbo usato da Guinizzelli “venne”, i consueti lessemi “colpo” e “cor” e il verbo “morire” riferito questa volta al “cuore”.

Per quanto riguarda la rappresentazione della “morte” in seguito alla ferita del “dardo” amoroso, troviamo nel sonetto *Lo vostro bel saluto e ‘l gentil sguardo* ai vv. 7-8: “parlar non posso, ché ‘n pene ardo/**sì come quelli che sua morte vede**”, in cui possiamo notare la modalità dello pseudo-paragone usata per descrivere la condizione del poeta trafitto dal “dardo”, che soffre come chi “vede” la propria morte. Cavalcanti riprende questa iperbole, proponendo anzi una sua attualizzazione attraverso l’espedito dell’apparizione della Morte personificata, nel sonetto *O donna mia, non vedestù colui* (XXI), vv. 9-12:

E’ trasse poi de li occhi tuo’ sospiri,  
i qua’ me **saettò nel cor** sì forte,  
ch’i’ mi partì’ sbigotito fuggendo.  
Allor **m’aparve** di sicur la **Morte**.

Il passato remoto “saettò” corrisponde al verbo “lanciò” di Guinizzelli e anche “aparve” è sicuramente un verbo ripreso da Guinizzelli (*Dolente, lasso*, v. 9: “Apparve luce”) che infatti non ha altri riscontri nella poesia precedente.

Si noti la forte tendenza cavalcantiana a sublimare in metafora la figura del paragone di Guinizzelli.<sup>238</sup> Come già abbiamo visto nel capitolo secondo, analizzando *Avete ‘n vo’ li fior’ e la verdura* (II), dai paragoni di Guinizzelli si passa ad una piena identificazione e incarnazione in Cavalcanti. Cavalcanti rimuove il “come” e la similitudine si trasforma in metafora.

Inoltre Cavalcanti anche nella sua rielaborazione del motivo delle *Lamentationes* di Geremia presenta alcune suggestioni guinizzelliane, come ad esempio nel sonetto *Perché non fuoro a me gli occhi dispeni* (XII, vv. 11-14):

tanto che s’ode una profonda voce  
la quale dice: “**Chi** gran pena sente  
**guardi** costui, e vederà ‘l su’ **core**  
**che morto e’ ‘l porta** ‘n man, tagliato ‘n croce”.

Lo spunto deriva dal sonetto di Guinizzelli *Ch’eo cor avesse, mi potea laudare* (IX, vv. 9-14):

Nascosa morte porto in mia possanza,  
e tale nimistate aggio col **core**  
che sempre di battaglia me menaccia;

e **chi** ne vol aver ferma certanza,  
**riguardimi**, se sa legger d’amore,  
**ch’i’ porto morte** scritta ne la faccia.

---

<sup>238</sup> Gianfranco Contini, *Cavalcanti in Dante* (1968) in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 435.

Possiamo notare la ripresa del relativo indefinito “chi” in apertura, l’uso del *verbum videndi* “guardi”/“riguardimi”, che in Cavalcanti è accompagnato da “vederà” (con ripresa della dittologia dei verbi di Geremia “adtentate et videte”), la medesima dichiarazione di morte con il sintagma *portare + morte/morto* ed infine il motivo dell’ostentazione del proprio martirio.

Sono di origine guinizzelliana anche alcuni vocaboli, che diventeranno pregnanti in Cavalcanti, appartenenti alla categoria del lessico dell’interiorità.

Per quanto concerne il campo semantico del dolore è fondamentale l’incipit del sonetto di Guinizelli *Sì sono angostioso e pien di doglia*, (XIV, vv. 1-2):

Sì sono **angostioso** e pien di **doglia**  
e di molti sospiri e di **rancura**

Questi due versi incidono sull’uso cavalcantiano e sul conseguente sviluppo della carica semantica di due importanti lessemi dell’interiorità: *doglia* e *angoscia/angoscioso*.

*Doglia*, ampiamente attestato nella poesia siciliana e toscana, in Cavalcanti è legato all’esordio di Guinizelli. Ad esempio nella ballata XXXV ai vv. 7-8 troviamo la *iunctura* con la formula “pien di” e la connessione con i sospiri: “Tu porterai novelle di **sospiri**/piene di **dogli**’ e di molta **paura**”, con l’eco della clausola del v. 2 (“rancura”).

*Angoscia/angoscioso* è un lessema raro nella lirica precedente e infatti deve molto alla riscoperta e risemantizzazione di Cavalcanti dall’aggettivo al v. 1 di Guinizelli, “angostioso”. In XXXIV, v. 18: “**Pieno d’angoscia**, in loco di **paura**” troviamo il sintagma *pien di* + sostantivo astratto disforico e la clausola in “ura”; in XV, v. 5: “d’**angosciosi** dilette i miei **sospiri**” troviamo l’aggettivo “angosciosi” che forma un binomio con “sospiri”.



*Dolente, lasso*, vv. 7-8: “Dice lo core agli occhi: “Per voi moro”/e li occhi dice al cor: “Tu n’hai desfatti”” costituisce il modello di riferimento per il modulo della *sermocinatio*, già presente nei Siciliani, ma che diventa così veloce e lapidaria solo in Guinizzelli. Essa diventa poi un tipico stilema cavalcantiano. Da questi verbi Cavacanti prende uno specifico verbo per la rappresentazione dolorosa: *disfare*. Non ci sono attestazioni di questa parola presso i Siciliani ed è poco diffusa anche nella lirica toscana. Cavalcanti la adopera in forma di participio. Ad esempio in XIII, v. 9 viene descritta la condizione di totale annientamento dell’io causata dallo sguardo della donna: “Questa virtù d’amor che m’ha **desfatto**/da’ vostr’occhi gentil’ presta si mosse” la connessione con i versi di Guinizzelli è dimostrata dalla ripresa della rima con “tratto”. Essa diventa una parola-chiave con tre occorrenze al v. 2 “desfatto”, v. 4 “disfatta” e 25 “disfatt” nella ballata *La forte e nova mia disavventura* (XXXIV), che è la poesia che per eccellenza si apre con un forte richiamo all’*incipit* del sonetto guinizzelliano *Lamentomi di mia disavventura* (XI).

Naturalmente la lezione di Guinizzelli è fondamentale per i concetti collegati di amore e nobiltà morale, e per la contrapposizione tra “gentile” e “vile”. Però Cavalcanti non riprende la canzone-manifesto *Al cor gentil*, bensì il sonetto *Io voglio del ver* (vv. 9- 14). L’aggettivo “gentile” è collocato nella frase consecutiva, “sì gentile che”, per esaltare gli eccezionali effetti benefici della gentilezza della donna sugli astanti ed è contrapposto alla rima antisemantica con “vile”, per evidenziare la preclusione di quella straordinaria esperienza a chi è moralmente abietto. Cavalcanti sviluppa l’innovativo contesto guinizzelliano che conferisce all’aggettivo “gentile” una connotazione di miracolosa trascendenza, ad esempio in *Posso degli occhi miei novella dire*, XXV, (vv. 4-10) in cui ritornano le parole-chiave guinizzelliane “gentil”, “adorna” “saluta” e “vile”. Quindi c’è la ripresa non solo della contrapposizione tra “gentile” e “vile” che si trovano tra l’altro in rima ma anche la connessione con “adorna” e il verbo “salutare”. Anche in *Io*

*non pensava che lo cor giammai* (IX, vv. 19-22) c'è "Tant'è gentil" che però qui provoca la conseguenza negativa dell'insostenibilità da parte dell'intelletto umano. Anche per le dimostrazioni "in negativo" della potenza della gentilezza è fondamentale il sonetto di Guinizzelli *Lo vostro bel saluto gentil sguardo* in cui il "**gentil sguardo**" è uno sguardo letale che "ancide". Cavalcanti in XIII (vv. 9-10) dice che la "vertù d'amor" che lo ha distrutto "da i vostr'**occhi gentil** presta si mosse".

Da *Vedut'ho la lucente stella diana* (VII) deriva il tema del sentimento di inadeguatezza di fronte alla superiorità della donna, la metafora bellica della "battaglia di sospiri" e il motivo dell'afasia. È significativo notare che qui i "sospiri" non esprimono più una generica afflizione amorosa, ma l'unica possibile reazione dell'innamorato, rimasto completamente senza parole. Fondamentale è anche la portata innovativa degli "spiriti" guinizzelliani, ripresa da Cavalcanti in XVI al v.8: "battaglia di dolor", IX v. 2: "di sospir tormento", e in XXXV al v. 7 "novelle di sospiri".

Il termine "valore" è sempre collocato da Cavalcanti nella messa in scena della disfatta psichica dell'io, in cui le facoltà intellettuali non riescono a tollerare l'intensità del "valore" della donna. In *Io non pensava* si fa riferimento al "soverchio de lo su valore", che provoca immediatamente la fuga delle facoltà interiori e in *Veggio negli occhi de la donna mia* (XXVI) il "valor" fa tremare l'io.

Per quanto riguarda le scelte lessicali Guido non arriva ad uno stravolgimento del codice lirico, nessun lessema che lui utilizza è del tutto inedito. Dall'interno della tradizione poetica Cavalcanti costituisce un linguaggio che è frutto di una selezione e allo stesso tempo di una continuità di impiego, ma con l'aggiunta e l'arricchimento di nuovi significati e di nuove accezioni, in base anche ai nuovi contesti. Emblematico è proprio il caso degli sviluppi cavalcantiani del lessico di Guinizzelli e l'utilizzo ad esempio delle parole della metafora del

“dardo” e della “battaglia”, che sarebbero estranee alla categoria dell’interiorità, per la rappresentazione delle dinamiche interiori.

## CONCLUSIONI

---

La grande contraddizione di fondo, che attraversa i primi due secoli di letteratura in volgare a partire dai Provenzali e dai Siciliani, passando per i Siculo-Toscani, fino a Guido Guinizzelli e agli Stilnovisti, tra la concezione dell'amore profano e sensuale per la donna e la concezione spirituale e cristiana dell'amore, vincolo tra l'uomo e Dio, deflagra e si radicalizza nell'aspra dialettica tra Cavalcanti e Dante. Mentre Dante va progressivamente elaborando una visione dell'amore secondo ragione, inteso come strumento positivo di elevazione a Dio, il suo più anziano ed esperto maestro ed amico Guido Cavalcanti elabora invece una visione dell'amore totalmente contrapposta. L'amore di Cavalcanti è una passione irrazionale, smisurata e ottenebrante che causa la perdita di ogni controllo sulla propria razionalità, con il conseguente annientamento di tutte le forze vitali. Chiuso in un amore tragico e completamente autoreferenziale, l'io lirico del poeta, in un perenne stato di alienazione, scruta nel profondo della sua anima le proprie dinamiche psicologiche interiori. Questo cambiamento di prospettiva determinato dalla "scoperta" dell'interiorità, che provoca il definitivo crollo dei motivi convenzionali, ormai sclerotizzati, della poesia "cortese", si traduce all'interno della rappresentazione lirica cavalcantiana in una drammatizzazione della realtà psichica e, sul piano linguistico, in un profondo rinnovamento del lessico lirico attraverso una sua rigorosa selezione e risemantizzazione. Infine anche alcune parole del lessico lirico non appartenenti alla categoria dell'interiorità, come quelle utilizzate per rappresentare le metafore del "dardo" amoroso e della "battaglia", sviluppate a partire dalla fondamentale lezione di Guido Guinizzelli, diventano in Cavalcanti parole riservate all'espressione dei propri processi psicologici.

# BIBLIOGRAFIA

---

## **Edizioni delle *Rime* di Guido Cavalcanti:**

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

GUIDO CAVALCANTI, *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Verona, Officina Bodoni, 1966.

GUIDO CAVALCANTI, *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di G. Contini, Alpignano, Tallone, 1968.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Ciccuto, introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1978.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L. Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

## **Testi di riferimento:**

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di V. Coletti, Milano, Garzanti, 2015.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Marchi, Torino, Paravia, 2005.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di M. Marti, Milano, BUR, 2009.

ANDREA CAPPELLANO, *De Amore*, trad. di J. Insana, con uno scritto di D. S. Avalle, Milano, SE, 1996.

DINO COMPAGNI, *Cronica*, Torino, Einaudi, 1968.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Amores*, a cura di F. Varieschi, Milano, Mondadori, 1994.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1979.

FILIPPO VILLANI, *Le vite d'uomini illustri fiorentini scritte da Filippo Villani*, Firenze, Sansone Coen Tipografo Editore, 1847.

GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 1990.

### **Studi e opere di consultazione:**

AA. VV., *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001.

AA. VV., *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*. Atti del Convegno internazionale di New York, 10-11 novembre 2000, a cura di M. L. ARDIZZONE, Fiesole, Cadmo, 2003.

AA. VV., *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.

R. ANTONELLI, *La poesia del Duecento e Dante*, in *Storia e antologia della letteratura italiana*, dir. da A. ASOR ROSA, II, Firenze, La nuova Italia, 1974.

R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 309-323.

R. ANTONELLI, *Cavalcanti e Dante: Al di qua del Paradiso*, in *Dante da Firenze all'Aldilà*. Atti del Terzo Seminario Dantesco Internazionale, Firenze 9-11 giugno 2000, a c. di M. PICONE, Firenze, F. Cesati, 2001, pp. 289-302.

R. ANTONELLI, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001, pp. 1-22.

R. ANTONELLI, *“Per forza convenia che tu morissi”*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 203-216.

M. L. ARDIZZONE, *Guido Cavalcanti. L’altro Medioevo*, Fiesole, Cadmo, 2006.

R. ARQUES, *La doppia morte di Guido Cavalcanti. Il dualismo poetico tra pneumatologia e arabismo*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 181-201.

M. AUCIELLO, *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, in *Alle origini dell’Io lirico. Cavalcanti o dell’interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, in “Critica del testo”, IV/1, Roma, Viella, 2001, pp. 89-136.

D’A. S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

A. BALDUINO, *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette: polemiche letterarie dallo Stilnovo alla Voce*, a c. di M. G. PENSA, con una nota di S. RAMAT, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 1-19.

F. BAUSI, *Lettura di “Decameron” VI.9. Ritratto del filosofo averroista*, in “Per leggere. I Generi della Lettura”, 9, pp. 5-19.

M. BERISSO, *Poesie dello Stilnovo*, a c. di M. BERISSO, Milano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2006.

I. BERTELLI, *La poesia di Guido Guinizzelli e la poetica del “Dolce stil nuovo”*, Firenze, Le Monnier, 1983.

S. BIANCHINI, *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a c. di S. BIANCHINI, Roma, Bagatto Libri, 2005.

C. BOLOGNA, *La testa oltre le nuvole. Per un lessico del pensiero nella tradizione europea*, in “Micrologus”, XII, 2004, pp. 343-371.

D. BONANNO, *La perdita e il ritorno. Presenze cavalcantiane nell’ultimo Dante*, Pisa, ETS, 1999.

D. BONANNO, *Guido in Paradiso. Donna me prega e l'ultimo canto della Commedia*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, in "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001, pp. 223-243.

P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo, 2007.

A. BRANDALISE, C. DONÀ ET AL., *La letteratura francese medievale*, a c. di M. MANCINI, Roma, Carocci, 2014.

F. BRUGNOLO, *Cavalcanti "cortese". Ancora su Donna me prega, vv. 57-62*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, in "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001, pp. 155-172.

F. BRUGNOLO, *Il "nodo" di Bonagiunta e il "modo" di Dante. Per un'interpretazione di "Purgatorio", XXIV*, in "Rivista di Studi Danteschi", 9, I, 2009, pp. 3-28.

F. BRUNI, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a c. di F. BRUNI, Palermo, Sellerio editore, 1988, pp. 79-118.

F. BRUNI, *Il dramma della mente di Guido Cavalcanti*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. da G. BARBERI SQUAROTTI, I, *Dalle origini al Trecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 422-431.

C. BURNETT, *Michele Scoto e la diffusione della cultura scientifica*, in *Federico II e le scienze*, a c. di P. Tourbet e A. Paravicini Bagliani, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 371-393.

C. CALENDÀ, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori, 1976.

I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

S. CARRAI, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

M. CASELLA, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in "Studi di Filologia Italiana", VII, 1944.

L. CASSATA, *Il disdegno di Guido (Inf. X, 63)*, in "Studi Danteschi" 46, 1969, pp. 5-49.



- L. CASSATA, *La paternale di Guido (Rime XLI)*, “Studi Danteschi” 53, 1981, pp. 167-185.
- P. CHERCHI, *Cavalcanti e la rappresentazione*, in *Alle origini dell’Io lirico. Cavalcanti o dell’interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, “Critica del testo”, IV/1, Roma, Viella, 2001.
- M. CICCUTO, *I sonetti di Guido Cavalcanti a Dante*, “Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei”, s. VIII, Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche, 32, 1977, pp. 399-434.
- F. CIOFFI, G. LUPPI, A. VIGORELLI *et al.*, *I filosofi e le idee. L’età antica e medievale*, Milano, Mondadori, 2004.
- M. COLOMBO, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell’ineffabilità*, Firenze, La nuova Italia, 1987.
- G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Napoli, Ricciardi, 1960.
- G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante* (1968), in *ID.*, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 433-445.
- G. CONTINI, *Letteratura Italiana delle Origini*, Firenze, Rizzoli, 1970.
- G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica, una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- G. CONTINI, *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976
- M. CORTI, *La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti*, in “Rendiconti dell’Accademia dei Lincei”, VIII, 5, 1950, pp. 530-552.
- M. CORTI, *Dualismo e immaginazione visiva di Guido Cavalcanti*, in “Convivium”, 5, 1951, pp. 641-666.
- M. CORTI, *Introduzione a Guido Cavalcanti*, *Rime* a c. di M. CICCUTO, Milano, BUR, 1978, pp. 5-27.
- M. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell’invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- M. CORTI, *La penna alla prima persona*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 42-50.
- D. DE ROBERTIS, *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, in “Studi Medievali”, 18, 1952, pp. 3-38.

D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido ed io... (relazioni poetiche e associazioni di testi)* in "Studi di Filologia Italiana", 36, 1978, pp. 39-65.

D. DE ROBERTIS, *Il caso di Cavalcanti*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del convegno internazionale promosso da "Biblia" (Firenze, 26-28 settembre 1986), a c. di G. BARBLAN, Firenze, 1988, pp. 341-350.

D. DE ROBERTIS, *Un altro Cavalcanti?*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*. Atti del Convegno internazionale di New York, 10-11 novembre 2000, a cura di M. L. ARDIZZONE, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 13-27.

F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, a c. di N. GALLO, Torino, Einaudi, 1958.

C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

S. FASCE, *Letteratura e psicologia: l'espressione del linguaggio interiore*, Genova, Compagnia dei Librai, 2002.

G. FAVATI, *Tecnica e arte nella poesia cavalcantiana*, in "Studi Petrarqueschi", 3, 1950, pp. 117-141.

G. FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Novo*, Firenze, Le Monnier, 1975.

E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999.

F. FIGURELLI, *Guido Cavalcanti*, in *Letteratura italiana. I Minori*, I, Milano, Marzorati, 1969.

G. FOLENA, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-69.

A. GAGLIARDI, *Guido Cavalcanti. Poesia e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

S. GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005.

A. GESSANI, *Dante, Guido Cavalcanti e l'"amoroso regno"*, Macerata, Quodlibet, 2004.

N. GHETTI, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, Roma, L'Asino d'oro edizioni, 2010.

G. GORNI, *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.

G. GORNI, *Una silloge d'autore nelle rime del Cavalcanti*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001., pp. 23-39.

G. GORNI, *Guido Cavalcanti. Dante e il suo "primo amico"*, Roma, Aracne, 2009.

M. GRIMALDI, *L'incredulità di Cavalcanti*, in "Filologia e Critica", a. XXXVIII, 2013, pp. 3-32.

S. GUGLIELMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario. Storia letteraria dal Duecento al Cinquecento*, Milano, Principato, 2004.

S. GUGLIELMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario. Testi del Duecento e del Trecento*, Milano, Principato, 2004.

M. INFURNA, *La lirica dei trouvères*, in A. BRANDALISE, C. DONÀ ET AL., *La letteratura francese medievale*, a c. di M. MANCINI, Roma, Carocci, 2014, pp. 237-300.

G. INGLESE, "...illa Guidonis de Florentia Donna me prega" (*Tra Cavalcanti e Dante*), in "Cultura Neolatina", 55, 1995, pp. 179-210.

G. INGLESE, *L'intelletto e l'amore. Saggi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Roma, 2000.

P. O. KRISTELLER, *A philosophical treatise from Bologna dedicated to Guido Cavalcanti: Magister Jacobus de Pistorio and his "Quaestio de felicitate"*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955.

G. LEDDA, *Dante*, Bologna, Il Mulino, 2008.

G. LEDDA, *La lirica in Italia*, in *Il Medioevo*, a c. di U. Eco, Milano, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2009, vol. 9, p. 124.

L. LEONARDI, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, in *Dante da Firenze all'Aldilà. Atti del Terzo Seminario Dantesco Internazionale*, Firenze 9-11 giugno 2000, a c. di M. PICONE, Firenze, F. Cesati, 2001, pp. 331-354.

L. LEONARDI, *Guinizzelli e Cavalcanti*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Atti del Convegno di

Studi Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a c. di F. BRUGNOLO e G. PERON, Padova, 2004, pp. 207-226.

R. LO CASCIO, *Le nozioni di cortesia e nobiltà dai Siciliani a Dante*, in *Atti del Convegno di Studi su Dante e la Magna Curia Palermo-Catania-Messina 7-11 novembre 1965*, Palermo, 1967, pp. 113-184.

E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in ID., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 126-227.

E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita Nova e Il "disdegno" di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 1997.

E. MALATO, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1999.

M. MANCINI (cur.), *Sociologia della "fin' amor"*, Padova, Liviana, 1987.

M. MANCINI, *Il punto sui trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002.

M. MARTI, *Arte e poesia nelle rime di Guido Cavalcanti*, 1949, in ID., *Dal certo al vero*, Roma, Longo Angelo, 1962, pp. 49-74.

M. MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1966.

M. MARTI, *Poeti del Dolce stil nuovo*, a c. di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969.

M. MARTI, *Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973.

M. MARTI, *Acque agitate per "Donna me prega"*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 175, 2000, pp. 161-167.

R. L. MARTINEZ, *Cavalcanti "Man of Sorrows" and Dante*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori. Atti del Convegno internazionale di New York, 10-11 novembre 2000*, a cura di M. L. ARDIZZONE, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 187-212.

R. MERCURI, *Il poeta della morte*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di R. ANTONELLI, "Critica del testo", IV/1, Roma, Viella, 2001, pp.173-198.

M. MOCAN, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Mondadori, 2007.

- L. MORINI, *Scuola Siciliana*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a c. di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999.
- B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- C. PAOLAZZI, *La maniera mutata. Il "dolce stil novo" tra Scrittura e "Ars poetica"*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
- N. PASERO, *Dante e Cavalcanti. Ancora sui rapporti fra "Vita Nuova" e "Donna me prega"*, in "Medioevo Romanzo", 22, 1998, pp. 338-414.
- M. PICONE, *I due Guidi: una tenzone virtuale*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, a cura di R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 9-26.
- D. PIROVANO, *Il Dolce stil novo*, Roma, Salerno editrice, 2014.
- A. E. QUAGLIO, *Guido Cavalcanti*, in *Letteratura Italiana. Storia e testi*, dir. da C. MUSCETTA, I, 1, *Il Duecento. Storia e testi*, a c. di E. PASQUINI e A. E. QUAGLIO, Bari, Laterza, 1970, pp. 418-448.
- A. E. QUAGLIO, E. PASQUINI, *Lo stilnovismo e la poesia religiosa*, Bari, Laterza, 1981.
- R. REA, *Per il lessico di Guido Cavalcanti: "sbigottire"*, in "Critica del Testo" VI/2, 2003, pp. 885-896.
- R. REA, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto Libri, 2007.
- R. REA, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- A. RONCAGLIA, *Precedenti e significato dello "Stil Novo" dantesco, in Dante e Bologna ai tempi di Dante*, a c. della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, 1967, pp. 13-34.
- L. ROSSI, *Poeti Siculo-toscani*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Torino, Einaudi, 1999.
- L. ROSSI, *Stilnovo*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, *Duecento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 370-438.

- M. SANTAGATA, *Amate e Amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- M. SANTAGATA, *Appunti per una storia dell'antica lirica profana*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 4, 2001, pp. 9-39.
- G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008.
- E. SAVONA, *Per un commento a Donna me prega di Guido Cavalcanti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987.
- C. SEGRE, C. OSSOLA (cur.), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. TANTURLI, *La terza canzone di Cavalcanti: "Poi che di doglia cor conven ch'i' porti"*, in "Studi di Filologia Italiana", XLII, 1984, pp. 5-26.
- G. TANTURLI, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a c. di F. GAVAZZENI e G. GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 3-13.
- S. TARUD BETTINI, *Luce, Amore, Visione. L'ottica nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Aracne, 2013.
- N. TONELLI, *"De Guidone de Cavalcantibus physico" (con una notarella su Giacomo da Lentini ottico)*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a c. di I. BECHERUCCI, S. GIUSTI, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508.
- N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel VII centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del Convegno internazionale di Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, a cura di R. ARQUÉS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-117.
- L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'amore"*, Milano, Luni, 1994.
- A. VALLONE, *La "cortesia" dai provenzali a Dante*, Palermo, Palumbo, 1950.
- A. VÀRVARO, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino, 1985.